الأنا والآخر والجماعة

دراسة في

فلسفة سارتر ومسرحه

الطبعة الأولى

1415هـ ـ 1994م

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع

ص. ب : 113/ 6311 ـ بيروت ـ لبنان

توزيع

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام

هاتف : 802428 -802407 -802296

ص. ب : 113/ 6311 ـ بيروت ـ لبنان

تلكس : 20680 -21665 LE M.A.J.D

سعاد حَرب

الأنا وَالآخر وَالجماعة

دراسة في

فلسفة سارتر وَمسرحِه

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع

الباب الأول

الحرية والالتزام

الفصل الأول

سارتر بين هيغل ونيتشه
الحرية والعلاقة مع الآخر

أ ـ جدلية السيد والعبد عند هيغل

نعلم أن تصارع الوعي مع وعي الآخر كي يعترف به، يؤدي إلى علاقة السيد والعبد، يشكل عنصراً أساسياً في الجدلية الهيغيلية؛ وإذ يسعى كل وعي إلى أن يعترف به من قبل الوعي الآخر على أنه حرية، عليه أن يتصارع مع هذا الوعي وأن يضع حياته في خطر. لكي يؤكد حريته عليه أن يقوم بذلك الصراع دون أن يؤدي هذا الأمر إلى موت أحدهما، لأن القضاء نهائياً على أحد طرفي الصراع ينهي الجدل: «ولكن هذا الدليل الاعلى بواسطة الموت ينهي بالتحديد الحقيقة التي كان يجب أن تخرج عنه، ويقضي في الوقت ذاته على يقين الذات بوجه عام. وبالفعل، وكما أن الحياة هي: **الوضع الطبيعي** للوعي والاستقلالية دون النفي المطلق، فإن الموت هو **النفي الطبيعي** لهذا الوعي عينه، نفي دون استقلالية يبقى نفياً محروماً من

المعنى الذي يسعى اليه التعرف»[1]. ويختار وعي بأن لا يموت، ويعترف، بذلك، للوعي الآخر بإرادته وبقدرته على قبول الموت، فيصير هذا الأخير السيد، ويصير الوعي الأول العبد: يقول هيغل: «إن نتيجة التجربة الأولى، هي تفكك هذه الوحدة البسيطة (للانا). وتطرح بهذه التجربة، من جهة وعي صرف للذات ومن جهة ثانية وعياً لا يكون وعياً صرفاً لذاته، لكنه يكون وعياً لوعي آخر، أي لوعي في عنصر الكون أو على شكل تشيُّؤ (Choséité). وهاتان اللحظتان ضروريتان، ولكن لأنهما منذ البدء غير متساويتين ومتضادتان، ولأنه لم ينتج بعد انعكاسهما في الوحدة، فإن هاتين اللحظتين هما كصورتين متعارضتين للوعي، تكوّن الواحدة منهما وعياً مستقلاً يشكل، الكون للذات، ماهيته، والأخرى وعي تابع تشكل ماهيته، الحياة أو الكون للآخر، واحدة هي السيد والأخرى هي العبد»[2].

وهكذا فإن السيد يتعرف إلى ذاته بصفته حرية، حرية لم تعد فقط قيمة ذاتية، ولكنها صارت حقيقة موضوعية بفضل اعتراف الآخر بها، (العبد)، ويتماثل هذا الأخير، وقد فضل الحقيقة المحسوسة، مع الشيئية (Choséité). بينما يرتبط السيد، في الآن نفسه، بالشيء وبالعبد، وبكل واحد منهما بواسطة الآخر: يرتبط بالعبد بواسطة الكون ـ المعطى ـ المستقل، الذي لم يستطع العبد أن يقوم بالتجريد لمعرفته خلال الصراع، والذي

(1) Hegel. «La phénoménologie de l'esprit». p: 160.

(2) Hegel., «Phénoménologie de l'esprit» p. 160-161.

جعله مرتبطاً بالسيد، الذي يسيطر على هذا الكون ـ المعطى ـ ويرتبط السيد بالشيء، بواسطة العبد، الذي يرتبط، كما قلنا، بالشيئية بصفته وعياً لذاته لم يتوصل إلى إشباع رغبته الانسانية فاسقط الحرية على السيد، ليجبر السيد عندئذٍ العبد على أن يعمل من أجله، وأن يحضر له أشياء الطبيعة. وهكذا يصبح العبد حد الواسطة بين السيد والشيء. فيحضره له، ويكتفي السيد بالتمتع باستهلاك الشيء الذي اشتغله العبد. لا يفتتح هذا الوضع مجرى تاريخياً غير قابل للانعكاس، بل يفتح سبيلاً آخر للاعتراف. ففي العمل، يتحول العبد في تحويله للطبيعة، إذ يرى نفسه و«يتسامى» وذلك في كبته لرغبته في استهلاك الاشياء التي يحضرها للسيد. ويوقظ هذا العمل وهذا الكبت طبيعة العبد، الذي يتماثل مع الشيء المصنع، فيتحرر من العبودية باكتشافه أنه يمارس سيطرة على الطبيعة؛ حتى أنه يستطيع أن يتحرر من السيد، الذي يكون في «مأزق وجودي» باعتبار أن صراعه كان من أجل الاعتراف به من قبل رجل حر، فإذا به لا يجد ذلك الاعتراف إلا من قبل عبد ساقط بنظره، ولكي يعاود ذلك الاعتراف من قبل رجل فإنه يدخل في صراع مع سيد آخر، مخاطراً بحياته من جديد.

إذن، فإن السيد الهيغيلي، هو في الأصل، سيد مقاتل، يبحث عن الاعتراف به، وما إن يحصل عليه حتى يصير سلبياً، ويندفع في استهلاك الاشياء التي حولها العبد، ويصير هذا الأخير السيد الحقيقي للتاريخ. يلزم إذن، عند هيغل، شرطان لتحقيق التاريخ الانساني: «العبودية»، وهي خوف يوحي به

سيد (سيد حقيقي أو متسام: الله) وتجاوز هذا الخوف بـ «العمل». وإذا كانت العبودية ضرورية لانجاز التاريخ، فإن هذا الأخير يجب أن يتوصل إلى نفي السيد والعبد بواسطة «المواطن» في الدولة، التي تكون «مآل الذهن الموضوعي». وهكذا يصير كل الرجال مواطنين يعاملهم الأمير بالمساواة رغم «اختلاف وظائفهم»[1]. ويؤدي الجدل الهيغلي في النهاية إلى المساواة بين البشر والى تجاوز وضعية السيد والعبد.

1 ـ سارتر: النظر، الحرية والعبودية

تبدو حرية السيد، التي يصفها هيغل، حرية مثالية ونظرية، تتأكد بفعل واحد، تكتسب حقها منه نهائياً، وإذا أعاد السيد صراعه مع شخص ليس عبداً، فإن الصراع سينتج الرسم عينه. يبدو لنا هنا، أن ثمة اختلافاً مع مفهوم الحرية عند سارتر، الذي يضع علاقة السيد والعبد في مستوى آخر، رافضاً ما توصل إليه الصراع في فلسفة هيغل، إذ لا يعقل، بالنسبة لسارتر، أن تكون نتيجة الصراع الاعتراف العام لـ «حدس بذاته موجود بذاته». يقول سارتر: «إننا لا نتصور كيف أن الصراع العنيف والخطير بين السيد والعبد، يتضمن المجازفة الوحيدة، وهي الاعتراف بصيغة فقيرة ومجردة بمستوى «أنا أكون أنا»، حتى أن هناك حمق في هذا الصراع، لأن الهدف الحاصل يكون: وعي الذات العام، «حدس ذات موجودة بالذات»[2]

(1) Sartre. «L'être et le Néant». p: 295.

(2) B. Welt (et d'autres) - Hegel et la philosophie de droit p.9. puf. 1979.

يضع سارتر صراع السيد والعبد في مستوى الكون l'être، والفرد. والنقد الذي يوجهه لهيغل، هو أنه يضع المعرفة والكَون في المستوى عينه، لكنه يعترف لهيغل بأنه وضع النقاش في مستواه الحقيقي؛ أي أن صراع السيد والعبد، والصراع مع الآخر، هو بنظر سارتر، محور الوضع البشري؛ على أن سارتر يضع هذا الصراع في المستوى الانطولوجي. وبالتالي في بنية الكَون نفسه، فتكون الثنائية داخل الكَون نفسه. وبالفعل، فالكَون عند سارتر، بصفته كَوناً ـ للآخر، يخضع لنظر كوَن آخر. ويتلقى الكَون الذي يُنظر إليه معناه وقيمته من هذا الأخير، الذي يشكل حرية لا يستطيع «الكَون الذي يُنظر إليه أن يعرفها. ويخضع بذلك لاحكام لا يستطيع أن يتبينها: «وهكذا، ان أكون منظوراً يشكلني ككوْن بدون أي دفاع، لحرية غير حريتي، وبهذا المعنى نستطيع أن نعتبر أنفسنا «عبيداً» بقدر ما نبدو للآخر. ولكن لا تشكل هذه العبودية نتيجة ـ تاريخية وقابلة للتجاوز ـ لحياة مجردة على هيئة الوعي»[1]. العبودية إذن عند سارتر، هي أن أكونَ خاضعاً لنظر وأحكام الآخرين دون أن أستطيع التعرف اليها، وأن أكون إمكانية من ضمن امكانيات الذي يراني، والذي يستطيع أن يستخدمني كوسيلة لتحقيق أهدافه. هذا الأخير الذي ينفي تعاليّ «ma transcendance».

ونحن في خطر عبودية دائم، في كل مرة نواجه الآخر، وهذا الخطر هو «البنية الدائمة لكَوني ـ للآخر».

(1) Sartre. «L'être et le Néant» p: 326.

وإذا كنا أشياء تحت نظر الآخر، فإننا لا نستطيع أن نكون شيئاً بالنسبة لذاتنا، لأننا دائماً نتمالك ذاتنا، فإذا نظرت إلى ذاتي كشيء، فإن الذي ينظر هو أنا كحرية، وإذا ما وضعت نفسي كشيء فإنما أضعها لشخص آخر: «. . . عندما افترض بسذاجة، انه من الممكن أن أكون، دون أن أدرك، كوناً موضوعياً، فإني أفترض من هنا بالذات وضمنياً وجود آخر (. . .). «ان أكون ـ منظوراً، يشكلني كشيء بالنسبة لحرية تبدو لي لا متناهية»[1]. وهنا يفترض سارتر، «أن الأمر والنهي يفرضان أن نقوم بتجربة حرية الآخرين من خلال عبوديتنا»[2]. وبكوني حرية، نستطيع أن نقول: في كل مرة أقوم بتجربة حريتي، يكون ذلك من خلال عبودية الآخر، الذي أحوله إلى عبد بواسطة نظري، والذي أعتبره كوسيلة، وآلة لاهدافي ولحريتي. وسنرى مع «كين» «Kean» أن للحب المواصفات عينها.

وهكذا تُعرَف الحرية كنفي للعبودية، فإذا كنت أريد تأكيد نفسي كحرية، عليّ أن أتعالى وأن أنفي العبودية التي يقلصني اليها الغير، وأن أحول الآخر، في الآن عينه إلى عبد.

وفي الكَون نفسه، فإن الـ ـ لـ ـ ذاته، Le pour-soi يتعالى عن الـ ـ في ـ ذاته، خالقاً به العدم، كما تتعالى الحرية عن توضيع وعبودية كونها بواسطة الآخر. تُعرَف الحرية إذن: **بتجاوز لـ الـ ـ في ـ ذاته وهو عنصر انطولوجي أساسي، وبتجاوز للعبودية التي**

(1) ن. م. ص: 329.
(2) ن. م. ص: 329 - 330.

يضعنا فيها الآخر. ولكي يقوم، وعلى قدم المساواة، تواصل مع الآخر، أي أن اعترف بحرية الآخر والعكس بالعكس من خلال التواصل، الذي رأينا أنه يقتضي العبودية في أصله، عليّ أن أقبل أن أتحول إلى شيء بالنسبة للآخر، وبالعكس أيضاً أن يتحول الآخر إلى شيء بالنسبة لي، وأن يعتبر، كل واحد منا، الآخر، على أنه آلة ووسيلة بالنسبة له.

لا يسمي سارتر هذا «الصراع» بـ «الجدل»، وسنرى فيما يخص التاريخ أنه يرفض ثالوث هيغل، مقترباً بذلك من نيتشه الذي يرفض الجدل الهيغلي، ويرى أن الصراع هو صراع قوى: «يعرف قرّائي ربما، إلى أي درجة أعتبر الجدل رمزاً للانحطاط»[1]

2 ـ نيتشه وصراع القوى

لا يمنع رفض الجدل (الديالكتيك)، الذي نراه عند نيتشه، من أن نجد لديه «جوانب جدلية»، كما يقول غرانييه[2]. وتعتمد فلسفة نيتشه على صراع القوى، كما يبين ذلك دولوز[3]، صراع بين القوى الفاعلة والقوى الارتكاسية. ولا تُحدد هذه القوى كمياً بل نوعياً. فالقوى الفاعلة هي السيد،

(1) Nietzsche F. «Par dela le bien et le mal».

(2) J. Grannier. «Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche». Ed: Seuil. 1966. Paris. p: 15.

(3) J. Deleuze. Nietzsche et la philosophie. Ed. P.U.F. Paris. 1967.
صدرت ترجمة عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد 1994 تحت عنوان نيتشه والفلسفة.

النبيل، العالي. والقوى الارتكاسية هي العبد، السافل، وقد أدى صراع هذه القوى، كما يُظهر ذلك التاريخ، إلى انتصار القوى الارتكاسية، (المسيحية، الديموقراطية الحديثة). وبانتصار القوى الارتكاسية، تُمنع القوى الفاعلة من انجاز فعلها (تأكيد الحياة والعود الابدي...) وتصير بذلك قوى ارتكاسية تعمل على «تدمير ـ ذاتها» بعدما تكون قد مُنعت من تأكيد إرادتها. وتشكل «إرادة الاقتدار» «La volonté de puissance» أصل وفصل هذه القوى (الفاعلة والارتكاسية).

رأينا، أن السيد عند هيغل هو في الأصل كائن محارب، والارستقراطي، عند نيتشه، هو في الأصل، كائن قوي، خشن، وقوته جسمانية في الأصل، ولكونهم يفيضون حياة وقوة، استطاع الارستقراطيون أن يقيموا سيادتهم: «لقد كانت دائماً فرقة الارستقراطيين، في الأصل، فرقة من البرابرة، تأسست هيمنتها في البدء على المستوى الجسماني وليس على قوتها النفسانية. لقد كانوا رجالاً أكمل رجولة من «الرجال» الآخرين، وهذا يعني «أكثر فظاظة» من مختلف الأوجه»[1]. على أن هذا السيد المحارب، وهذا الارستقراطي، لا يستسلم، بعد انتصاره، إلى الحياة السلبية، كما رأينا مع السيد الهيغيلي، بل يتابع الصراع مع نفسه: «عندما يسود السلام، يقيم الرجل المحارب الحرب على نفسه»[2] وتؤدي هذه الحرب التي يقيمها الانسان على

(1) Nietzsche. «Par delà le bien et le mal». Ed. 10/ 18. 1973. p: 263.

(2) م. ن. م. ص: 115 § 76.

نفسه، إلى التسامي والى أن يرتفع بمستويات وجوده.

ويرى نيتشه أن القوى الارتكاسية، العبيد، تشكل ضرورة للحياة، إذ إن العبيد هم وسيلة وأداة للقوى الفاعلة تسمح لها (للقوى الفاعلة) بأن تؤكد ذاتها، حيث يجب أن ينتج تطور الانسانية، هؤلاء الارستقراطيين، خالقي القيم، والذين لا تشكل العبودية بالنسبة اليهم سوى وسيلة[1]: «لقد كان كل إعلاء للنمط الانساني، وسيكون، عملاً لمجتمع ارستقراطي، لمجتمع يؤمن بانساق متعددة للتراتبية وللقيم بين الرجال، ويتطلب العبودية»[2]. والانسانية في تطورها واكتمالها تؤدي إلى انتاج عدد كبير من البشر الأحرار، يستخدمون حشداً كبيراً من الوسائل (الذكية)[3]. وسنرى، بخصوص التاريخ، أن سارتر يعتبر الاقنان والعبيد كمواد للتاريخ، ويعتبرهم لا تاريخيين وتكراريين، أي كعناصر يمارس عليها الاسياد حريتهم.

وعلى عكس هيغل، لا يرى نيتشه في عمل العبد وعبوديته وسيلة لتحرره. وإذا توصل العبيد إلى الحكم، فإنه سيكون حكم القوى الارتكاسية، ذلك أن قوة ارتكاسية لا تصير، عند نيتشه، «قوة فاعلة». ولكن ورغم اعتقاده بإرث العرق[4] فإنه

(1) وهذا ما سنراه أيضاً عند سارتر.

(2) «Par delà le bien et le Mal» Nietzsche. p: 262.

(3) Nietzsche La volonté de la puissance. Ed. Gallimard. N.R.F. 1947. p: 257.

(4) «انه لمن المستحيل، الا يملك رجل، وحتى رغم المظاهر، في جسده، خواص وأذواق أهله وجدوده. وهذا هو إشكال الاعراق، إذ إن ما نعرفه عن الأهل يسمح لنا بأن نستنتج خلاصات بخصوص الابن» «Par delà le bien et le mal» p: 279.

يقدم قانوناً وقاعدة للشعب الذي يريد الوصول إلى مصاف «القوى الفاعلة» والاسياد، وهذه القاعدة هي الصرامة مع الذات: «إن التقشف والصرامة هما مسلك شبه - محتم للتربية وللنبالة، بداية لأي عرق يريد أن يتخطى أصله العامي»[1]. ويضع سارتر مسؤولية البقاء في العبودية على العبد نفسه، ورغم كونه (العبد) ضحية إلا أنه مسؤول عن وضعه.

ويناظر القوى الفاعلة نوعان من الحرية: الحرية السلبية والحرية الايجابية؛ تتبدى الأولى في «الذهن الحر» «L'esprit libre» الذي يتصارع مع نفسه ومع الاله ومع العالم، غايته البحث عن الحقيقة المجردة من أي وهم، كما يقول فينك، وبالعكس تطمح الحرية الايجابية إلى خلق قيم جديدة بطريقة «اللعب» على غرار الطفل. ولا يعني ذلك أن الحرية والخلق يتطابقان مع النزوة، بل انهما يتزاوجان مع الضرورة. فنقرأ عند نيتشه إن الحرية والضرورة تجتمعان معاً للخلق عند الفنان: «عندما يتبعون (الفنانون) الضرورة، وليس نزوتهم، يشعرون أن الاحساس بالحرية والمهارة والقدرة الكلية والسيادة الخلاقة وقدرتهم على التنسيق والقولبة وفق هواهم تصل عندهم إلى أقصى مداها. باختصار إن الضرورة وحرية الارادة «تجتمعان فيهم»[1]. ونقرأ عند سارتر بخصوص العلاقة بين الحرية وأفعالنا في ظرف محدد: «(. . .) إنه لمن المفارقة الصارخة أن يشبه وضع الرياضي وذهنه وضع رجل، منخرط في ممر مفرط

---

(1) Nietzche. Par delà le bien et le mal p: 191 - 192.

الضيق، حيث كل خطوة من خطواته وحتى وضعيه جسمه تكونان مشروطتين بطبيعة الأرض وبضرورة المسير، ويكون (مع ذلك) مقتنعاً بيقين لا يتزعزع بأنه يقوم بكل فعل من أفعاله بحرية تامة»[1].

3 ـ الانسان الأعلى في مواجهة الاله

يؤكد سارتر، شأنه في ذلك شأن نيتشه، حرية الانسان في مواجهة الاله. ولقد بيّن دولوز أن الإيمان المسيحي هو، بنظر نيتشه، من «سوء النية» ونجد التعبير عينه عند سارتر إذ يقول: «المقولات الدينية: الايمان، شأنه شأن سوء النية»[2]. ويؤكد فينك من جهة أخرى، أن الانسان الأعلى والعبد يتحددان عند نيتشه في علاقتهما بالاله. ويرى سارتر من ناحيته أن المساواة بين المسيحيين الخاضعين للاله، تشبه المساواة بين العبيد: «مساواة مغلوطة وحرية مغلوطة: الجميع متساوون كعبيد أمام سيد»[3].

ويؤكد نيتشه أن موت الاله لا يصير إيجابياً إلا عندما يصير الانسان نفسه إلهاً، أي إنساناً أعلى، وهذا ما أعاده البير كامو بقوله: «أن تصير الهاً هو فقط أن تكون حراً»[4]. ومن ناحيته يؤكد سارتر في «الكون والعدم» عدم امكانية وجود الاله،

---

(1) استشهد بها: F. Georges in «sur sartre» p: 22.

(2) S. «Cahiers pour une morale» p: 24.

(3) ن. م. ص: 24.

(4) Albert Camus, «L'homme révolté» Ed Idées Gallimard 1961. p: 144.

وذلك للتناقض في ماهيته. وفي أول مسرحيتين له، يؤكد سارتر موت الاله مع بزوغ الانسان الحر، حيث لا يستطيع الاله أن يبقى في مواجهته (الانسان الحر). وهذا ما معناه أن حرية الانسان تقتل الاله. ونعيد ذلك بعبارة أخرى: أن يكون الانسان حراً هو شرط ضروري وكاف ليموت الاله. بينما يعتبر موت الاله شرطاً ضرورياً ولكنه غير كاف ليصير الانسان حراً. ومن الممكن أن تقوم علاقة جدلية بين موت الواحد وانبعاث الآخر. ولقد عمل سارتر في مسرحية «باريونا» أو ابن الرعد» و«الذباب» على تأكيد موت الآله في مواجهة حرية الانسان. ونستطيع أن نعيد في هذا الخصوص ما قالته سيمون دو بوفوار بخصوص فلسفة واخلاق سارتر: «إنها أخلاق ضد الاله، ضد الماركسية وضد السعادة الاميركية وضد كل الاديولوجيات التي تدعي أنها تجمع (totaliser) الانسان وتعطيه غاية خارج ذاته»[1].

ب ـ الجدل والتاريخ

يرفض سارتر التاريخ كما يرفض الجدل في العلاقات مع الآخرين، وذلك باسم الحرية: «إن الوجودية ضد التاريخ وذلك تأكيداً للفردية التي لا تُختزل للشخص»[2] (سيتغير هذا الموقف فيما بعد نتيجة لعلاقة سارتر بالماركسية). ولكنه يقول من ناحية أخرى، لو كان هناك تاريخ، لكان تاريخ هيغل[3]. ولكنه

(1) جريدة Liberation. 30 آذار ـ 1981. مقابلة مع سيمون دو بوفوار.

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 31.

(3) ن. م. ص: 31.

إذ قبل افتراض التاريخ (الهيغيلي) فإنه تميّز عنه في رؤيته لهذا التاريخ، تمايزاً يقربه أكثر من نيتشه، ويعتبر هيغل إن فاعل التاريخ هو العبد العامل، إذ إن العمل يربي ويحول العبد. الذي يحول الطبيعة؛ بينما يعتبر سارتر أن عمل العبد هو عمل تكراري بدون أية فائدة تحويلية وتأكيدية له، وبدون أن يكون له أي أثر في التاريخ؛ إذ إن من يصنع التاريخ هو السيد: «إنه لمن الجميل أن يكون التاريخ هو تاريخ العبيد، لكنهم (العبيد) كانوا في الواقع لا - تاريخيين منذ القدم، وكانوا العام والتكرار»[1]. انهم ليسوا إلا وسيلة، ولا يملكون أي دور خلاق في التاريخ: «تطور التاريخ: في البدء، **في التاريخ عناصر لا تاريخية**: عبيد، اقنان، عمال يُصنع التاريخ خارجهم، فهم مادة تاريخية. إن تاريخ الرجال ليس تاريخ كل الرجال»[2]. وفي هذا يقترب سارتر من نيتشه الذي رأينا أنه يعتبر العمال الآلات، وسارتر يعتبرهم «مواد تاريخية» ويرفض الفيلسوفان التاريخ.

ويؤدي ثالوث هيغل الجدلي (Thèse- antithèse- synthèse) إلى خاتمته وهي الغاء السيد والعبد: «وإذا كان للتاريخ بمعناه القوي حد نهائي (. . .) فإن تفاعل السيد والعبد يجب أن يؤدي في النهاية إلى إلغائهما الجدلي»[3] فلا يعود السيد سيداً ولا العبد عبداً. وكائن المستقبل، اللاسيد واللاعبد هو «المواطن»

---

(1) ن. م. ص: 80.

(2) S. «Cahiers pour une morale» p: 38.

(3) Kojève. «Introduction à la lecture de Hegel» p: 16.

في الدولة الكونية والمتجانسة التي خلقها نابليون. ولكن لا يمكن أن «تقوم» سيادة الدولة إلا في السلطة السنية لفرد، أي ما معناه بـ «الامير» وفي «الامير»[1].

يتعلق الأمر إذاً بكليانية «Totalisation». والتاريخ لا ينغلق أبداً، وفق سارتر، إنه دائماً منفتح ولا يعرف أية نهاية. ومن ثالوث هيغل، يبقي سارتر على العنصرين الأوّلين: «غالباً ما يظهران «الاطروحة ونقيضها» (Thèse et antithèse) (في التاريخ) لأن الصلة بين (جموع) الوعي هي صلة صراع ومعارضة، ولكن ومن هذا الواقع نفسه... يفقد الصراع معناه وينضوي في كون (Univers) جديد هو كون النفي والتوليف المحتمل ونسيان معنى الصراع»[2]. إن الفاعل الثالث أو الفاعل التاريخي يكون حراً في أن يأخذ وأن يعالج كل معطى وفق ما تمليه عليه حريته. «إضافة إلى ذلك، يستمر الجدل بلا فهم بالنسبة للقادم الثالث الذي يستطيع أن يختار، اما أن يبدأ من أحد العناصر الأولى، أو من الافراد معاً أو من تقدمهما[3]».

عند سارتر إذن، هناك أكثر من الجدل، فهو ليس إلا لحظة وعنصراً، تتخطاه دائماً حرية الثالث، لأنه هناك دائماً أكثر من حريتين تتصارعان وتتعارضان. وإذا أعاد سارتر للجدل الهيغلي مكانه في مجرى التاريخ ناقداً «التوليف» والكليانية التي يدعي

---

(1) «Hegel et la philosophie de droit» p: 95.

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 112.

(3) ن. م. ص: 44.

أن التاريخ يصل اليها؛ فإنه انتقد أيضاً الماركسية والدور الذي تعطيه للاقتصاد. فبالنسبة له، لا يستطيع الاقتصاد أن يكون خارج التاريخ ليسيطر عليه. ليس هناك من توليف في التاريخ بسبب تصارع الوعي، وفي هذا الوقت يتغير الظرف بالنسبة لكل وعي وبالنسبة للوعي الثالث، وهذا ما يؤدي إلى فشل التاريخ في تحقيق غايته التي قد تكون «قدوم الاخلاق». فهذه الغاية لا يمكن أن تظهر في التاريخ بدون تركيبة دقيقة جداً من الصدف، إضافة إلى أنها يجب أن تنتج عن «ثورة أخلاقية» تنشأ عن انقلاب عام (Conversion générale) لكن هذه التركيبة (انقلاب الجميع نحو الاخلاقية) هي التركيبة الأقل احتمالاً في التاريخ. إضافة إلى أن سارتر يضع «الصدفة» خارج التاريخ. ويحدد سارتر «الفعل الأخلاقي» على أنه الفعل الذي يطمح إلى إلغاء «اللامساواة» وهو يبدو له في الصراع من أجل الاشتراكية: «التي يجب تحديدها.. انطلاقاً من العمل والحرية. أي من الحركة. وليس انطلاقاً من السعادة أي من الراحة والموت»[1].

لكن ومع ضرورة عملنا باتجاه الاشتراكية. فإننا مضطرون أن لا نأخذ هذه الفكرة على محمل الجد (الاشتراكية)، لأنها ستبقى معلقة بالضرورة بحرية رجال المستقبل. فهي لا تستطيع أن تكون بالنسبة إليهم غاية مطلقة سجلناها لهم في الأشياء نتيجة فعلنا، إنها لا يمكن أن تكون بالنسبة اليهم الا اقتراحاً[2].

---

(1) ن. م. ص: 109.

(2) ن. م. السابق.

يجب أن يُؤخَذ كل فعل على أنه «مطلق ـ نسبي» بما أن انقلاب (Conversion) القوى هو التركيبة الأقل احتمالاً (لأنه إذا كان للتاريخ غاية، يجب معنوياً الوصول اليها، فإنها وبحرية الانسان نفسه، تستطيع أن تفوته) إذن ثمة تناقض بين التاريخ والحرية عند سارتر، الأخلاق التي قد تكون غاية التاريخ ولكن وبحرية الإنسان نفسه فإنه قد يقترح أهدافاً أخرى، تتعارض مع غاية التاريخ[1]. وإذا كان سارتر يقبل(الاطروحة ونقيضها) La thèse) et l'antithèse)، فإن نيتشه يرفض كلياً الـ anthithèse ويرفض بالتالي التوليف (La synthèse) والجدل. ونستطيع أن نرى ذلك من خلال التحليل الذي يعطيه نيتشه لنشوء المسيحية من اليهودية: «وعلى جذع شجرة الحقد والكره اليهودي هذه (. . .) خرج شيء ليس أقل مقارنة به: حب جديد، أعمق وأسمى من كل أشكال الحب، وعلى كلٍ، على أي جذع آخر كان باستطاعة هذا الحب أن يتفتح؟ (. . .) لكن لنحذر من أن نتخيل أن هذا الحب قد نما بشكل نفي (négation) لعطش الثأر هذا، كنقيض لأطروحة الكره اليهودي. لا، على العكس من

(1) يؤكد سارتر من ناحية أخرى، أننا نستطيع أن نتوصل، بعلاقتنا مع الآخرين، الى الحرية من خلال «الجود» La générosité. وهي الوسيلة الوحيدة التي نتوصل من خلالها الى بلوغ الحرية في أعماقها، بصفتها حرية ذاتية. على أنه في المجتمع التراتبي الحالي، فإن «الجود» هو وسيلة استلاب وسيطرة من العاطي الى المعطي. وهكذا تفشل أفعالنا في مستوى التاريخ (في حال أخذ أو عدم أخذ الاجيال القادمة لمشاريعنا) وكذلك نفشل في المجتمع الحالي. أي في اللحظة التي نعمل فيها على بلوغ الحرية، بسبب بنية المجتمع نفسه.

ذلك، لقد خرج الحب من هذا الكره، متفتحاً كإكليله(. . .) ولكنه وفي هذا المجال الجديد حيث يسود النور والسمو، لا يزال يلاحق هدف الكره ذاته»[1].

وهكذا ليست المسيحية نفياً لليهودية، فهي تحيا بالكره نفسه، والحقد نفسه، وتلاحق غاية اليهودية نفسها، ألا وهي قلب القيم الارستقراطية. ولقد قلنا إن نيتشه يرفض التوليف، كما يؤكد ذلك هنري لوفافر Lefèbvre، موضحاً أن نيتشه يشن هجوماً على الدعائم التي يستند عليها السيستام الهيغلي، وأولى هذه الدعائم: نظرية التاريخ. ويستبدل نيتشه الجدل بصراع القوى الفاعلة والقوى الإرتكاسية والتي تختلف عن (صراع) الاطروحة ونقيضها. رغم أن نيتشه يعيدهما (القوى الفاعلة والقوى الارتكاسية) إلى نفس الأصل (إرادة الاقتدار)، فإننا نجد بذلك شيئاً من الجدل: «رغم أن الأمر يتعلق دائماً وأبداً بالتناقض والتنافر فإن معنى وماهية هذا التناقض والتنافر قد تغير تغيراً جذرياً، فهما لا يفكرانهما وإنما يعيشانهما وهما يقوّمان في لحظات العيش، ويأتي التصور أو بالأحرى التمثل فيما بعد»[2]. وإذا كان محرك الصيرورة والتاريخ هو «إرادة الاقتدار» التي تسعى إلى القدرة من أجل القدرة، فإن مشروع نيتشه يعتمد على معرفة تاريخية (اليونان وامكانية يونان الكبرى

---

(1) Nietzsche. «La généalogie de la morale» p: 41.

(2) H. Lepèbvre: «Marx, Hegel, Nietzsche. ou le royaume des ombres» 1975. p: 162.

والانحطاط) وهو يعتمد أكثر على «لا ـ تاريخانية» الصيرورة التي يقال لها تاريخية، حيث لا تعود اللحظات إلا وقدْ تم تجاوزها، وليس من ضرورة في هذه الصيرورة الا ضرورة الصدفة، والشواش والحتميات المتعددة. والطابع العام للعالم، ومنذ الأزل، هو الشواش. الشواش ليس غياب الضرورة، ولكن غياب النظام والتمفصل والشكل والجمال والحكمة.

ويجتمع سارتر ونيتشه في رفضهما للتوليف، سارتر تأكيداً للحرية، ونيتشه لرفضه نقيض الاطروحة أصلاً، ويبقى التاريخ منفتحاً بالنسبة لهما، ولكنه وفي حال حدوث «الانقلاب الاخلاقي» فإنه سيؤدي، عند سارتر إلى المساواة والى انعدام التراتبية. أما تقدم الانسانية عند نبتشه فإنه يجب أن يؤدي إلى تأكيد الانسان الأعلى، الذي سيملك رجالاً آخرين كأدوات، أي أن تطور البشرية سيؤدي إلى تعزيز التراتبية.

جـ ـ من العبودية إلى التحرر

رأينا أنه عندما ينظر الآخرون إلينا نتحول إلى شيء، إلى عبيد، وأن في التاريخ ثمة كائنات لا ـ تاريخية: العبيد والاقنان. وأن علاقتنا مع الآخرين هي علاقة نزاعية. ورأينا أنه مع كون سارتر ضد التاريخ، فهو يقول بضرورة العمل لبلوغ الاشتراكية. ويضطر الانسان في صراعه لخلق مجتمع تحرري (اشتراكي) إلى الانخراط في جماعة، يكون فيها للزعيم دور مهم وضروري (سنعالج دور الزعيم في الفصل II) وتنشأ عن ذلك علاقة تراتبية، تطرح ما نستطيع أن نسميه «**باشكالية الحرية**

عند سارتر»، الذي كما راينا، يرفض التاريخ لتأكيد الحرية الفردية. إذ يجد الفرد الذي لا يمكنه تأكيد ذاته إلا عبر الحرية، يجد نفسه في الجماعة مضطراً إلى اعتبار حريته على أنها حرية ثانوية (بمواجهة حرية الزعيم الذي نحتاجه). وماذا يعني أن يعتبر حريته حرية ثانوية؟ معناه أن يكون «عبداً» لزعيم يشكل هو «ماهية الحرية». ونعتقد أن سارتر يتأرجح بين «ضرورة الزعيم» الذي يدافع عنه من جهة، وضرورة أن يؤكد كل إنسان حريته برفضه لكل أنواع العبودية. ويلخص سارتر هذه الاشكالية على الشكل التالي: «تحليل مثل: الزعيم وقيمه. بعد جدلية السيد والعبد، جدلية الزعيم والتابعين. يُتصور التابع كحرية غير أساسية تتأرجح بين مهمة الزعيم ونزوته. المهمة (الوطن) كتبرير للنزوة؛ النتيجة: أن تعتبر حريات نفسها كحريات غير أساسية ـ متواطئة مع الزعيم ـ وبالرغم من ذلك فإننا نحتاج في المجتمع الحالي إلى الزعيم»[1]. والعلاقة التي سنأخذها هنا، هي علاقة الزعيم مع أتباعه في حزب «تحرري» حيث تجد هذه العلاقة ما يبررها، إذ إن مهمة الزعيم هنا هي «الوطن»، وإذا كان يناضل، فإن نضاله هو نضال جميع الاعضاء وكل الذين يمثلونهم (المضطهدين). وهكذا فإن إرادة الزعيم هي إرادة كل عضو من الأعضاء.

وبالواقع فإننا إذ ننضم إلى حزب، فإننا نقوم بذلك باختيار حر، وعندما نكون في الداخل تنشأ علاقة جماعية تختلف كثيراً

(1) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 17.

عن العلاقات النزاعية التي نعيشها عادة في علاقتنا مع الآخرين. (عبودية في نظر الآخرين...). إن رفيقي الحزبي هو أنا؛ لدينا الأهداف عينها ونناضل من أجل الغاية نفسها وضد نفس الاعداء: «رفيقي، هو أنا نفسي جوهرياً، وأنا أكون هو، وهنا نجد وبشكل غريب التصور الهيغلي للاعتراف بالوعي»[1] ولكن ما يجمعنا هو «كون» و«قيمة» هو براكسيس مشترك. ونلاحظ عند سارتر (كما عند هيغل) أن الإرادة العامة لا تستطيع أن تتمظهر إلا من خلال شخص يتجاوز المواطنين وأعضاء الجماعة. إنه الزعيم (عند هيغل: الأمير)، الذي يعرف ماهيتي وحقيقتي، اللتين تخونهما فرديتي باستمرار: «يشبه الزعيم بالاحرى الكاهن: فإن ماهية الشيوعي أو البروليتاري أو الفرنسي التي أخونها باستمرار، والتي تبقى، رغم ذلك، فيّ. هي بالضبط الروح الابدية للمسيحي»[2]. والزعيم، بصفته رفيق حزب، هو أنا أيضاً، لدينا الغاية نفسها والماهية عينها، ولكنه يتميز بأنه يعرف إرادة الحزب العميقة ومصلحته ووسيلة تحقيقها. وبهذا المعنى، يكون الزعيم «حرّية محضة». وعند الزعيم «تسبق الماهية الوجود وتتطابق ذاتيته المطلقة مع موضوعيته المطلقة»[3]، فأنا لا أستطيع أن أدرك فرديته، بينما يعرف هو كل فرديتي وذاتيتي ويتخطاها ليعرف ماهية البروليتاري التي أخونها، ويعرف الطرق التي عليّ أن أسلكها

(1) ن. م. ص: 213.
(2) ن. م. ص: 215.
(3) ن. م. ص: 214.

للوصول إلى تحقيق حريتي وماهيتي بينما أجهل أنا هذه السبل. وبنتيجة ذلك، لا يعبر الحزب عن حقيقته من خلالي، بل إن ماهيتي هي التي تظهر من خلال الزعيم، واتحول إلى «حرية غير أساسية»، وأجعل من حريتي تابعاً لحرية أخرى، اعتقد أنها تصور عن الكون (l'être). ويستطيع الزعيم أن يستخدم، في هذه العلاقة، كل الوسائل التي يراها ناجعة ليجعلني أعمل وأطيع، بامكانه حتى ان يكذب عليّ، وأن يبقيني في الجهالة، هذه الجهالة التي يرى فيها سارتر نوعاً من العنف المستعمل ضد الذي نبقيه فيها، إذا كانت مقصودة فهي «أدق أشكال العنف وأكثرها أساسية»[1]. إذن ما يجري في الحزب، يحدث كأننا نقول: «إذا أردتم الوصول بحرية إلى تلك الغاية، يجب أن تريدوا الكذب عليكم، إذا كان ذلك ضرورياً، لكن ذلك لا يقال بل يبقى ضمنياً كأن الحرية هي التي تبرر «سؤ النية»، ولكن ذلك لا يمكن أن يتم إلا إذا قبلنا أن حريتنا لا يمكن أن تكون خارج الحزب الا سوء نية.

وينتج عن ذلك، اننا لا نضع ثقتنا في الفرد لوحده ولا في مشروعه، ولكننا نضعها في ذلك الذي يحدده الزعيم والحزب. ونقبل بذلك الأوامر والكذب. لأننا نعتبر الزعيم حرية مطلقة؛ حتى اننا نعتبره الحزب، ونُستلب كلياً به. وهذا «الاستلاب» هو سلبي، إذا استطعنا القول لأننا نقبل أن نتحول إلى حرية

(1) S. «Cahiers pour une morale» 314.
يبرهن سارتر اننا عندما، نكذب، فإننا نحيل الآخر الى العبودية (بشكل غير مباشر)، إذ نجعله يقرر بطريقة غير التي كان سيقرر عليها لو عرف الحقيقة.

مبتورة، حرية لا تفعل سوى ان تحافظ على عالم اخلاقي ولكنها لا تخلقه، حرية لا تعرف قلق الحرية الحقيقية المبدعة، والتي تنيطها بالزعيم الذي تخصه بأخذ القرارات. وتتحول ارادتنا إلى «إرادة زائلة» ونقع من جديد في علاقة السيد والعبد، حيث للزعيم وحده امكانية الاصرار وإعطاء الأوامر[1]. من الصحيح أن في إعطاء الأوامر اعترافاً متبادلاً بالحرية، ولكنه اعتراف «تراتبي» تسمح فيه إحدى الحريات للاخرى بأن تقرر وبأن تستعمل كل الوسائل للحصول على ما تريد، بينما تتحول الأخرى إلى «مادة» للاولى. وينتقد سارتر، من ناحية أخرى، تبعية حرية لأخرى، ولكنه يأخذها هنا، في أفضل أحوالها (في الحزب الثوري)، حيث للحريتين غاية مبررة وشرعية. وينتج عن إطاعته للزعيم مصلحته لا مصلحة «الزعيم» فقط. وإذا كان «للنظر» أهمية كبرى في فلسفة سارتر، وحيث يتركز «الاصرار» به، فإن الزعيم الذي يصفه هو زعيم بدون أي نظر، لأن ماهيته تأتيه من خلف، ونلاحظ أن إصرار الزعيم يجد فعاليته في تواطؤ التابع نفسه وليس في علاقة التشيؤ بواسطة النظر.

من ناحية أخرى، يرتبط الهدف بالوسيلة، عند سارتر، ويوحي الظرف بالغاية، ولا يجوز في الثورة أن تُستعمل وسائل استلاب للحشود، ولا تجوز عبادة الزعيم، إذ لا يمكن أن تتم

(1) سنرى أن سلطة الزعيم هي «شبه ـ سلطة». راجع «Les Mains Sales» وL'Engrenage في الفصل II.

سعادة الحشود من دون مساهماتهم. وفي هذه الحال، نتوصل إلى طريق مسدود، لأنه في الواقع الحالي، ونتيجة للظروف التي تدير الجماعات، لا يزال دور الزعيم مهماً جداً وضرورياً. ولكن ذلك يؤدي إلى فشل مبدأ «لا سعادة للحشود من دون مساهماتها». ذلك، لأنه لا يمكن أن تكون المساهمة حقيقية من دون اختيار شخص واع، **اختيار متواصل مع القلق**، والحال، فإن الاختيار والقلق هما من نصيب الزعماء وليس الاتباع، الذين تنحصر مساهمتهم في قبول «النية السيئة» وذلك بتحولهم إلى «حريات ثانوية»، وحرية الزعيم أيضاً هي، هنا، في خطر، لأن الحرية تتطلب أن ينفّذ المرء ما يختاره بنفسه «وإذا ما نجحت كلية في جعل الآخرين يأخذون مشروعي ويحققونه، أكون عندئذٍ قد فشلت تماماً، لأنني لن أتعرف على مشروعي، لقد أُستلب تماماً، وهو يعيد إلي الصورة التي يعطيه إياها الآخرون. وبما أن الأثر يعود إلي، فإنني أنا نفسي من استلب في نجاحي (المشروع)»[1] فيؤدي ذلك من ناحية أخرى إلى فشل الزعيم نفسه.

د ـ من الفن إلى السياسة، من الفرد إلى الجماعة

يُعرف سارتر الانسان بأنه شغف ليكون إلهاً[2]. ولكن سعي

---

(1) Sartre. «Cahiers pour une morale». p: 128.

(2) لن نسترجع هنا التحليل الذي يقدمه سارتر في هذا الموضوع. ولكننا نسجل فقط؛ ان كل ميل Tendance يعبر عن كل الحقيقة الانسانية، وانه لكي نفهم المشروع الاساسي لشخص يجب أن نقارن ميوله (ses inclinations) لنجد فيها تلك التي تعبر عن حقيقته ومشروعه الاصلي. حيث يجد هذا المشروع منبعه في «الكون» (l'être).

الـ ـ لذاته ليكون في الآن عينه «في ـ ذاته ـ لـ ـ ذاته»، محكوم عليه دائماً بالفشل؛ ولقد رأينا أيضاً أن العلاقات مع الآخرين هي صراعية واننا في خطر عبودية دائم. وللخروج من هذا الفشل يهدينا سارتر إلى حل، ألا وهو الفن، المطلق الوحيد، وهكذا فإننا نرى في «الغثيان» الدور المهم والتعريف الذي يعطيه للموسيقى: «إنها (الموسيقى) لا توجد، وهذا مزعج، لو قمت، ولو نزعت هذه الاسطوانة عن المنصة (plateau) التي تحملها وكسرتها إلى جزئيين، فإنني لن أسمعها، إنها، إنها في الما وراء، دائماً ما وراء شيء ما، صوت نوتة كمان، تتكشف من خلال كثافات وكثافات الوجود، رقيقة وصلبة. وعندما نريد أن نمسكها، فإننا لا نلتقي إلا بموجودات، لا نتعثر إلا بموجودات فارغة من المعنى؛ وهي ما وراءها، حتى أني لا أسمعها. أسمع رنات، ذبذبات هواء تكشفها. إنها غير موجودة لأنها ليست زائدة، إذ إن كل شيء زائد بالنسبة اليها»[1]. الموسيقى لا توجد، وبالرغم من ذلك هي تكون، تماماً كما الحرية، وهي لا شيء، لا شيء أبعد من كل الأشياء. تسمح الموسيقى، كما الشعر، للحرية بأن تتحقق، وأن تكتمل في لحظة، وبطريقة مطلقة: «ينجِّي الشعر من الفشل بما هو، ويقنع الانسان، بأن هناك مطلقاً بأن هذا المطلق هو الانسان»[2].

(1) Sartre. «La Nausée» p: 248.

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 46.

نجد، في هذا الموضوع، بعض التقارب بين سارتر ونيتشه، الذي يرى «أن الوجود والعالم لا يبرران إلا بكونهما ظاهرة جمالية»[1]. ولكن إذا كانت الموسيقى عند نيتشه. هي من صفات ديونيزوس والانسان الأعلى، فإن سارتر يرى فيها وفي الفن عامة (وخاصة في مرحلة سارتر الأولى) يرى فيها الوسيلة الوحيدة لخلاص العبيد والمضطهدين، كما نرى في «الغثيان»، فالموسيقى التي كانت تنجي «روكنتان»، كانت تغنيها زنجية، وقد كتب الاغنية ولحنها يهودي، ويقول سارتر إن الموسيقى والغناء قد برأهما (للزنجية واليهودي) كلاهما من خطيئة الوجود»[2]. وسنعود إلى دور الفن وحدوده في تأكيد الحرية الفردية في الجزء الثاني من الكتاب.

نستطيع أن نخلص الى: أولاً أن سارتر يضع العلاقة بين السيد والعبد في بنيتنا نفسها، وفي علاقتنا مع الآخرين، وبالتالي فإن أي تجاوز، أي مشروع للتحرر، لا بد أن يمر بهذه العلاقة مع امكانيات فشله. ثانياً: تبدو لنا العلاقة بين سارتر ونيتشه قوية جداً، في مفهومهما للانسان الحر والانسان الأعلى، وفي رؤيتهما لدور الفن، وفي موقفهما من العبيد (سنعالج موقف سارتر من الجموع في المسرحيات التالية) مع الأخذ بعين الاعتبار، أن سارتر منخرط في النضال بجانب المضطهدين، والحشود للوصول بهم ومعهم إلى تحقيق

(1) ذكرها فينك: ص: Nietzsche «La Naissance de la tragédie». p: 121 - 632.

(2) Sartre. La Nausée. p: 247.

حريتهم، بينما يركز نيتشه على الانسان الاعلى، واصفاً شروط وظروف تحققه، دون أن يهتم بالعبيد، والمضطهدين وبامكانية تحررهم، أو لنستعمل مصطلحاً نيتشوياً دون الاهتمام بامكانية «ارتفاعهم»، ولكنه مع ذلك يعطي بعض التعليمات للارتفاع (بالعرق) وهذه التعليمات كما رأينا، هي **التقشف والتشدد والتمرد**.

ومع أن سارتر لا يؤمن بالتاريخ (في مرحلة سارتر الأولى على الاخص)، فإنه مع ذلك، دعا إلى العمل على تحقيق المجتمع الاشتراكي. واستشفّينا في هذا الفصل، الاشكالات التي يتعرض لها الفرد (بصفته حرية) عند انخراطه في الجماعة. وسنحاول أن نرى في الفصول القادمة كيف كان يرى سارتر هذه الاشكالات على المستوى العملي (في عمل خيالي: مسرحيات) وكذلك سنحاول أن نرى علاقة الفن والسياسة في دورهما في تحرير الانسان.

الفصل الثاني

الانسان الحر، الإله والالتزام

I - «باريونا أو ابن الرعد»

أ - تقديم

كان سارتر في 1940 سجين حرب، وفي آب حُوّل إلى معتقل XII في تراف Trèves، حيث صار يعمل مع جماعة من الفنانين المعتقلين، وكان يناقش مع القساوسة المحتجزين. ويصف في إحدى رسائله إلى «سيمون دو بوفوار» ذلك الوضع: «لديهم مسرح صغير حقيقي، يمثلون عليه أمام ألف وخمسمائة سجين في المعتقل، مرة كل أحدين من كل شهر (. . .) أسكن معهم في غرفة كبيرة مفروشة بالقيثارات والبنغو والناي والابواق المعلقة على الحيطان (. . .) أكتب لهم مسرحيات لا يمثلونها أبداً (. . .). إضافة إلى ذلك، فإن علاقاتي المألوفة هي مع القساوسة المحتجزين (. . .) واعلمي أني أكتب مسرحيتي الأولى الجدّية، مكرساً لها كل قواي (أكتب، أخرج وأمثل) وهي تتعلق «بولادة المسيح» (. . .)

وستعرض في 24 ك 1 بالاقنعة وسيكون هناك ستون ممثلاً واسمها: «باريونا إبن الرعد»»[1].

تمت كتابة «باريونا أو ابن الرعد» إذن، في المعتقل، وهو ظرف خاص جداً، لأن المؤلف والممثلين والمشاهدين كانوا جميعاً من المساجين، من أجل ذلك رفض سارتر أن تعرض في أي مكان آخر أو حتى أن تنشر[2]؛ ولكنه وفي رسالة كتبها إلى ايف فرونتيه Yves Frontiers في 31 ت 1962 1، سمح سارتر بطبع المسرحية خارج السوق التجارية، في خمسمائة نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة ومسحوبة على الستانسيل. وظهرت طبعة ثانية عام 1967 للناشر، اليزابيت ماركو E. Marcot، مخصصة للباحثين. ورغم أنها كانت خارج التسويق فإن هذه الطبعة قد وضعت للبيع في بعض مكتبات باريس عام 1968. ونشرت المسرحية أخيراً في كتاب «كتابات سارتر» Les écrits de Sartre جمع وتعليق ميشال كونتا Michel Contat وميشال ريبالكا M. Rybalka في عام 1970 ص: 565 -683.

ب ـ التركيب التقني والجمالي للمسرحية

تدور المسرحية في سبعة مشاهد، مع استهلال يقدمه

---

(1) Sartre. «un théâtre de situation» p: 220.

(2) ولا بدّ من التنويه إلى أنه في حال نشر سارتر المسرحية، كانت ستتعرض لسوء فهم ولتأويل خاطئ، خاصة أن فلسفته لم تكن قد عرفت. والآن وبعد أن عرفت فلسفته «الملحدة» أصبح بالإمكان نشر أول مسرحية كتبها، والتي تتعلق بمناسبة دينية.

«عارض الصور» بمساعدة رسوم وموسيقى. ونراه ثلاث مرات في المسرحية: في الاستهلال وفي نهاية المشهد الثاني وكذلك في نهاية المشهد الخامس.

وكما قال سارتر في رسالته إلى «سيمون دو بوفوار» تمثل المسرحية بالاقنعة. وتطالعنا، منذ الاستهلال، إحدى أفكار سارتر حول المسرح: إن الموضوع الذي تعالجه المسرحية يجب أن يهم الجمهور: «عارض الصور: (...) يا سادتي الكرام، سأروي لكم المغامرات العجيبة والغريبة «لباريونا ابن الرعد» تجري هذه القصة أيام كان الرومان أسياد يهودا، وآمل أن تثير اهتمامكم»[1]. ونقرأ في «un théâtre de situations»: «وهكذا يبدو المسرح كحقل مغلق يأتيه الناس ليناقشوا فيه حقوقهم. ويجب أن تهمنا هذه الحقوق، ومن أجل ذلك يجب أن تكون حقوقاً معاصرة»[2]. ولقد رأينا أن المسرحية تدور في أيام الرومان ولكن النزاع الذي تعالجه كان نزاعاً مناسباً لظرف عرض المسرحية. وإذا كان الأمر يتعلق بصراع اليهود ضد الرومان، فإن الموضوع الذي كان سارتر يلمح اليه هو واقع فرنسا تحت الاحتلال الالماني.

لا يضعف هذا الابتعاد في الزمان المسرحية، بل على العكس يسمح للمشاهدين بأن يكتشفوا الموضوع القريب منهم بهذه الوسيلة في الابتعاد بالحادث إلى زمن بعيد، كما يسمح

---

(1) Sartre. «Bariona ou le fils de tonnerre» p: 565.

(2) Sartre. «Un théâtre de situation» p: 31.

للمشاهد بأن يكون في جو أسطوري، بفضل الموضوع؛ الذي يسترجع أصل المسيحية «أخذت موضوعي من الاسطورة المسيحية»[1] يقول سارتر، وهو يعكس بذلك موقفاً معاصراً. ويشبع في الآن عينه هدفاً كان سارتر قد طالب به في جمالية المسرح وهو «الاسطورة». على أن تحولاً قد طرأ في المسرحية، فالذي يأخذ البعد الاسطوري هو «باريونا» وليس المسيح. وهكذا نجد في مسرحية «باريونا أو ابن الرعد» موضوعاً أسطورياً «ولادة المسيح» والديانة المسيحية، وبداية لاسطورة ثانية هي: الانسان في مواجهة الاله. من الاسطورة الأولى هناك الموضوع الظاهر، إذا أمكننا قول ذلك، ومن الثانية البطل الذي يمثله باريونا نفسه، ولكن لم تحمل الاسطورة الثانية إلى أقصاها، لأنه لو تم ذلك لكانت الاسطورة الأولى قد انتفت تماماً، لأن الإنسان الموضوع في مواجهة الاله، يؤكد موت هذا الأخير، بينما المسيح هو تجسيد له. غير أن ذلك ليس إلا ظاهرياً، فاستتباع باريونا للمسيح، كان «تكتيكياً» إذا سُمح لنا بالعبارة، «تكتيكي» ليسمح للانسان بأن يبلغ هدفه، وهو هنا «مقاومة الرومان» وتأكيد حرية الانسان وإرادته.

إذن الموضوع الاسطوري هو ولادة المسيح، والبطل الاسطوري هو باريونا، وحتى عنوان المسرحية «باريونا أو ابن

---

(1) ن. م. ص: 220. ونلاحظ أن سارتر اعتمد على قصة «ولادة المسيح» كأسطورة، تماماً كما الاساطير اليونانية، دون أن يكون مؤمناً بها. فرؤيته للدين لم تكن رؤيا رجل مؤمن، ولكن رؤيا من يعالج اسطورة.

الرعد» يستدعي الاساطير اليونانية، حيث كل اله هو ابن لظاهرة طبيعية دُفعت إلى الالوهية. ويؤكد لنا ذلك بالتازار Balthazar (لعب سارتر دوره) حين يصف باريونا: «بالتازار: (...) قسماتك نبيلة، ولكنْ عيناك نصف مغمضتين، وتبدو اذناك مسدودتين، وعلى وجهك الثقل الذي نراه على وجوه العميان والصم؛ إنك لتشبه واحداً من تلك الأصنام المأساوية والمدماة التي كانت تعبدها الشعوب الوثنية. معبود وحشي، ذو أهداب مسدلة، لا يبصر ولا يفقه من أقوال البشر شيئاً، ولا يستمع إلا إلى نصائح كبريائه»[1].

وعلى مستوى آخر، سنحاول أن نحلل على مستوى الخيال «L'imaginaire» دور «عارض الصور». يقدم «عارض الصور» نفسه، في بداية المسرحية، بنفس شروط المشاهد، إنهما (المشاهد وعارض الصور) معاً خارج القصة. يبدأ قائلاً بأنه سيروي لنا قصة، ونستطيع أن نقول إنه يدعونا «لننوي» «لنقصد» الدخول إلى عالم القصة الخيالي، حيث الجميع على تخومه (عارض الصور والمشاهدين). ثم يدعو الموسيقى بعد ذلك؛ «إلى الامام أيتها الموسيقى، سوف نبدأ»[2] ويتابع موقعه بين خشبة المسرح والمشاهدين، فهو من جهة يعلم ويشاهد ماذا سيحصل على الخشبة «ومن جهة أخرى يخبر الجمهور مباشرة به، إنه الفاصل الذي يفرق بين هذين العالمين ويجمعهما.

(1) Bariona. in «Les écrits de sartre» p: 603.

(2) Les écrits de Sartre. p: 566.

ولكنه يبلغنا انتماءه إلى عالم الخشبة الخيالي ما أن يخبرنا بأنه أعمى: «يا سادتي الكرام، إليكم الاستهلال، لقد فقدت بصري في حادث. . .»[1]. ويسمح له هذا العمى العرضي بأن يكون البديل عن الممثل. إنه من جهة ممثل، ولكنه لا يملك منه إلا الصوت، لأنه لكي يعرض على الخشبة، فإن عرضه يتم من خلال الصور المرسومة والموسيقى. قلنا إنه لا يملك إلا الصوت أي يعطينا الكلمات، ولكن كلماته ليست كلمات فاعلة بل انها سردية، فهي تصف موقف وحالة كل شخصية.

وبالواقع، على الممثل ألا ينظر أبداً إلى المشاهدين، الذين هم دائماً «خارج اللعبة». ولقد لمح سارتر إلى ذلك في «مسرح الموقف» «في المسرح، لا ينظر الآخر (الممثل) الي مطلقاً، وإذا نظر إلي صدفة، فذلك يعني أن الممثل، الخيالي قد اختفى، هاملت أو فولمبوم اختفيا ومن ينظر إلي هو بارو أو ديلان؛ وخطأ استجواب الجمهور، هو أن الشخصية الخيالية (التي يلعبها الممثل) تختفي لتضعنا بحضور الرجل الحقيقي (. . .) المشاهد موضوع دائماً خارج اللعبة، إنه يستطيع أن يشاهد. ولكن لا يمكن أبداً أن يُنظر اليه»[2]. والعالم الخيالي (الذي يقدمه عارض الصور) الأول المعطى على الخشبة هو عالم تقدمه العلاقة بين الصورة المرسومة والصوت والكلمات والموسيقى. «عارض الصور: (. . .) باستطاعتكم أن

---

(1) ن. م. ص: 566.

(2) Sartre. «Un théâtre de situation». p: 25.

تشاهدوا، بينما أروي لكم، الصور الموضوعة خلفي، فإنها ستساعدكم على تصور الاشياء كما كانت (. . .) إلى الامام أيتها الموسيقى، سوف نبدأ»[1]. ولكن وما ان ينتهي الاستهلال، ويحضر الممثل على الخشبة، حتى لا نعود نسمع أية موسيقى، ولا تعود الكلمة تصف حالة الشخصية، ولكنها «تفعل» لتعطي نفسية الشخصية من خلال إيحاء وحركة الممثل.

وبالاستهلال، يبدو سارتر منسجماً مع مسرحيات عصره، ففي مسرحية «حذاء الساتان» (التي قرأها سارتر مراراً في المعتقل والتي عزم على إخراجها»، كان هناك استهلال. فدور الراوي كان إذن معروفاً. ولكن سارتر في مسرحية «باريونا أو ابن الرعد» يضعنا أمام بعض الالتباس، إذ تارة يسمي الممثل الذي يروي مشاهد الحوادث بـ «الراوي» وتارة يسميه بـ «عارض الصور». ومن الملاحظ انه يسميه «الراوي» عندما يعرض وبالصور أيضاً ما سيحدث على الخشبة، بينما يأخذ اسم «عارض الصور» عندما يتعلق الأمر بصور دينية، «البشارة، مريم العذراء، يوسف والملاك»، ويترافق عرضها كما رأينا مع الموسيقى. يبدو لنا أن «عارض الصور» يلعب دور الممثل ولكنه استعاض عن تمثيل المشهد الذي أبطاله الحقيقيون: هم مريم، والملاك ويوسف. . . استعاض عن هؤلاء الاشخاص (المؤلهين) بأن حول العرض إلى رواية تحاول بالصور والموسيقى وصوت الراوي (إذا رأينا أنه ينتمي إلى عالم

---

(1) Bariona. in les écrits de Sartre p: 565/ 566.

الخشبة، والممثلين الذين يلعبون دوراً، كونه أعمى) ان يوازي مشهد التمثيل، فعندما يطل علينا «عارض الصور» فإننا نرى مشهداً يحاول أن يوازي مشهد التمثيل العادي، مستعيناً كما قلنا بالصور والموسيقى والكلمات ليجعلنا نعيش نفس العالم الخيالي الدي يؤمنه الممثلون، ولعل هذا التحويل في مواد العرض (الاستعاضة عن الحركة، والكلمة الفاعلة وجسد الممثل بـ الصوت والكلمة التي تصف والموسيقى والصور) يعود إلى موضوع المشهد أي المشاهد ذات البعد الديني. ولعل السبب في ذلك رغبة سارتر في أن يجعل الاسطورة الأولى (الدينية) في بعدٍ مختلف عن بعد الاسطورة الثانية بُعد يقترب من الحكاية أكثر من المعايشة الحقيقية لها. كما أن سارتر كتب في المرحلة عينها، كتابه «الخيالي» L'imaginaire، الذي نشر في آذار 1940، ويسمح لنا ذلك بأن نقول ما حاولنا برهنته. الاستعاضة بالموسيقى والرسم عن حركات وكلمات الممثل على الخشبة، إذن: الموسيقى والصور والكلمات (التي تصف حالة) تحاول أن تعادل، عند سارتر، على المسرح: الحركات والكلمات (الفاعلة).

«عارض الصور» لديه إذن دور مشابه للممثل، بينما يعمل الراوي على وصل هذين العالمين الخياليين (عالم الصور الدينية المتخيلة بواسطة الرسم والعالم الخيالي الذي يقدمه الممثل وهو يلعب) ويسمح لنا بالمرور من عالم إلى آخر.

جـ ـ الاله والملاك والانسان

نقع منذ بداية المسرحية على لقاء ومقارنة بين الملاك

(الصديق المرسل من الاله) والانسان (مريم). ومنذ بداية اللقاء، يبدو الالم وتأكيده خاصية انسانية. يرتبك امامها الملاك، وهو ما هو، خلقه الاله من دون جسد ولا شغف ولا ألم. كائن تام، إذا استطعنا قول ذلك. وفي مواجهة هذه الغبطة يبدو أن الانسان بآلامه ورغباته «الادمية المفرطة في الآدمية» يتجاوز الملاك الذي يحسده على ذلك: «وانظروا إلى الملاك مذهولاً أمام هذه الأفكار المفرطة في الآدمية، يتأسف لكونه ملاك، لأن الملائكة لا تستطيع الولادة ولا الألم. وصباح البشارة، هذا، وأمام عيني الملاك الذاهلتين، هو عيد الرجال، لأنه دور الانسان في أن يُقدس» [1]. والأفكار هذه هي أفكار مريم بعد أن بشرها الملاك، والملاك مرتبك أمامها، شأنه أمام كل أم. «والآن يقف الملاك أمام مريم، ومريم لا تحصى، وقاتمة كغابة في الليل وقد ضاع الخبر الجميل في داخلها، كما يضيع مسافر في الغابة، ومريم مليئة بالعصافير وبحفيف الأوراق، وتستيقظ في داخلها آلاف الأفكار دون كلام، الأفكار الثقيلة لأم تشعر بالألم»[2].

والولادة، ألم في حد ذاتها، يضاف إليها في مدينة بتور Bethaur، مصائب وآلام أخرى؛ الاستعمار والخضوع للاقوى، . . . وكل هذا يجعل من حياة الرجال حياة ملأى باليأس والمرارة. وبمواجهة هذه الآلام تحول «باريونا» إلى

(1) ن. م. ص: 566.
(2) ن. م. ص: 566.

واحد من أولئك «المنذرين بالموت». الذين يقول فيهم نيتشه: «ليست الحياة إلا عذاباً»، ذاك ما يقوله آخرون، وهم لا يكذبون، فاعتنوا بأن تنتهوا، اعتنوا بأن تنتهي هذه الحياة، التي ليست إلا ألماً! (. . .) «كم هو شاق التوالد ـ يقول آخرون ـ وماذا يفيد أن يُنجب في العالم؟ إذا لم ينجب إلا تعساء» وهؤلاء أيضاً هم من «المنذرين بالموت»[1]».

يدعو باريونا رجاله إلى عدم الانجاب، والى الفناء، ولكن سارة تجيب بأنها تريد للجنين الذي تحمله في بطنها أن يولد، مؤكدة بذلك على الحياة وعلى الألم، وتقبل بـ «حب ـ القدر» النيتشوي، وما ذلك إلا تأكيداً «للعود الابدي للعين نفسه» حيث «تتفتح الحرية في التحامها بضرورة لا عقلية، تضطلع الارادة بحملها بفرح»[2]. وتقر سارة هذه الرؤية التي يعارضها باريونا بتبريرات ضد دينية: «باريونا: (. . .) أن ننجب ولداً هو تأييد للخلق في أعماق قلبه، هو أن نقول للاله الذي يعذبنا: «ربي كل شيء خيّر، وأنا أرد لك جميل صنيعك للعالم»»[3] تقبل سارة المعاناة وتريد أن يعود العالم مرة أخرى مع كل عذابه وآلامه ولكن أن يعود أيضاً بجوانبه الأخرى: الفرح والجمال والحب: «سارة: أريد أن أعطيه الشمس والهواء الندي وظلال الجبال الليلكية وضحكات الفتيات»[4]. وتتجاوز سارة بهذا

---

(1) Nietzsche: A.P.Z. Œuvres complètes. Tome: 6. p: 58.

(2) Encyclopedia Universalis Tome 13 p: 23. Article: J. Granier.

(3) Bariona. p: 584- 585.

(4) ن. م. ص: 583.

الموقف الشفقة، الذي يبرر به باريونا قراره ورغبته بعدم انجاب الأولاد، بينما تقبل سارة هذا «العود الابدي للالم»: «سارة. . . إني أقبل له كل الآلام التي سيعانيها مع أني أعلم أن جسدي سيعيش آلامه كلها»[1].

تخرج سارة مهزومة من الصراع بين تأكيد الحياة والدعوة إلى الابادة، وتخضع لارادة باريونا، كونها زوجته وإحدى أعضاء القرية، وخضوعها لا ينم عن اقتناعها، إذ لا تزال تحتفظ بالحقيقة التي تملكها. وليؤكد باريونا موقفه ودعوته، يخضع الاله لرهان (رهان سوف يعيده أورست): «سارة: وإذا كانت رغبة الاله أن ننجب؟.

- باريونا: إذن فليرسل إشارة إلى خادمه، ولكن ليعجل، وليرسل ملائكته منذ الفجر، لأن قلبي قد تعب من الانتظار، ولا نتخلص من اليّأس بسهولة، عندما نكون قد ذقناه مرة»[2]. ويؤكد باريونا حريته في هذا التحدي، لأنه يحول الاله إلى محاور، وبتوجيهه اليه هذا التحريض يحوله إلى شيء؛ إذ قد يكون التحدي على عكس الصلاة، التي برهن سارتر أنها محاولة لتحقيق رغباتنا بتحويل حريتنا إلى شيء في مواجهة حرية أخرى (نتوسل اليها بأن تغير مجرى الاشياء)، ففي التحدي يكون الانسان والاله حريتين في مواجهة بعضهما البعض (تريد الحرية الثانية، الاله، ان تفرض على الحرية

---

(1) ن. م. ص: 582.

(2) Sartre. Bariona. in les écrits de Sartre. p: 583.

الأولى، الانسان، أمراً، وهنا (الانجاب) وترفض الحرية الأخرى (الانسان) الأمر، وتتطلب (وتتحدى) الحرية الثانية بأن تظهر على أنها حرية قادرة على إجبارها (الحرية الأولى) على إطاعة الأمر، وبتقديمها البرهان على أنها حرية (الاله) قادرة وتستطيع أن تجبر على أن تُطَاع، تكون هذه الحرية قد تشيئت وخضعت للارادة الأولى التي تريد أن تأمرها. ومع باريونا يتم تجاوز الاله مرتين، في المرة الأولى عندما يجيب الاله باريونا ويرسل اليه ملائكته، وفي المرة الثانية عندما يرفض باريونا هذه الاشارة: «قايف Caiphe: حذار، لقد أرسل لله الاله إشارة، وأنت ترفض أن تسمعه.

باريونا: ولو أبان لي الخالق وجهه من بين الصور، فسأرفض أن أطيعه، لأنني حر، ولا يستطيع الإله شيئاً ضد انسان حر، باستطاعته أن يحولني إلى رماد، وأن يلهبني كالشعلة، باستطاعته أن يجعلني أتلوى من الألم كما يتلوى الغصن في النار، ولكنه لن يستطيع شيئاً ضد ركن الفولاذ هذا، وضد هذا الصرح الذي لا ينحني وهو حرية الانسان»[1]. لأنه إذا كان الانسان حراً، فإن فرضية الاله تصير عبثية ولا معنى لها، لأن حرية الانسان هي في فشل قدرة الاله، وهي ما يحزن الالهة، ويعذبهم وفي النهاية يقتلهم[2]. وبموقف باريونا هذا، يؤكد سارتر على الحاده في مسرحية أخذ موضوعها من الديانة المسيحية.

---

(1) Sartre. Bariona. p: 599.

(2) راجع: H. Paissore. Le Dieu de Sartre. Ed. Arthaud: 1950. p: 24.

ونستطيع إن نقول، أن سارتر قد عمل على تأكيد حرية الانسان بمعزل عن وجود الاله، لأن المشكلة لديه ليست في وجود الاله أو عدم وجوده، وإذ يضع سارتر الانسان (في باريونا وفي «الذباب») في مواجهة الاله فإنه لا يفعل ذلك إلا تأكيداً للحرية في كل أبعادها، متجاوزاً «موت الاله» أو وجوده. ويلتقي سارتر في ذلك نيتشه الذي يقول إن موت الاله لا يعني شيئاً إلا بعد أن يكون عالمه وأخلاقه قد ماتت، وأن الانسان الجديد قد خلق.

يعرض سارتر في «الكون والعدم» لمحاولات تشيؤ الاله، التي يقوم بها الانسان بواسطة السحر الاسود والجمعيات الشيطانية... ويقول ان هذه المحاولات تبوءُ دائماً بالفشل إذ إنها تعترف، من ناحية، بالاله كذات مطلقة، وتحاول مع ذلك أن تشيّئها. أما لماذا نجح باريونا في تشيؤ الاله وفي جعله يرد عليه بأن يظهر له إشارة (والشيء عينه يحدث في مسرحية «الذباب»). يعود ذلك النجاح، إلى طبيعة العمل، وهو عمل مسرحي (خيالي) ونشاهد في العالمين (الذباب وباريونا) اسطورة، ونقبل فيها تمظهر الاله كشيء ونقبل أن يرد على التحدي؛ ويدخل ذلك كله في عالم المعجزات الذي تستدعيه الاسطورة دائماً. ويقول نيتشه في «ولادة المأساة»: «إذا أردنا أن نسأل بجدية، بأي قدر نشبه المشاهدين الفنانين أو أغلبية السقراطيين والنقاد، يكفي أن نتفحص وبصدق الشعور الذي نكابده بحضور المعجزة على خشبة المسرح. هل نشعر بأن حِسنا التاريخي، الذي تعوّد على مبدأ السببية النفساني الضيق،

قد أهين؟ أم هل نقبل المعجزة بحسن التفاف كظاهرة طفولية أصبحنا غرباء عنها؟ أم هل نشعر بشيء آخر»[1]. ويتابع نيتشه بأن هذا المعيار الذي نقيس به جدارتنا على فهم الاسطورة، مختصر الكون هذا، الذي لا يستطيع أن يستغني عن المعجزة، لأنها (الاسطورة) تلخيص للعالم الظاهري. إذن ـ يسمح المسرح بطبيعته بنجاح ظرف فاشل حتماً أو مستحيل في الواقع. وهكذا نفهم وجود الملاك ودور رسالته كإشارة من الاله.

يرفض باريونا الاشارة، ويسخر من رجاله الذين يؤمنون بمعجزة طفل، وما يلزمهم، هم الذين يريدون أن يتحرروا من الرومان، هو ملك قوي جبار وليس طفلاً في القماط: «باريونا (. . .) ذلك هو ملاككم! أيها المجانين! يكفي إذن، أن يلتقي في الجبل رعاة سكارى مع ساذج «وها أنتم جذالى من الفرح، وترمون قبعاتكم في الهواء؟ (. . .) من كنتم تنتظرون؟ أن يظهر ملكٌ من قادري الأرض بكاملِ مجده ويخترق السماء كالمذنب، يسبقه نفير الابواق، وماذا أعطِيتم؟ طفلاً معدماً، ملطخاً، مستهلاً في اسطبل مع ذرات من القش توخز أقماطه»[2].

ولم يعد باريونا يؤمن حتى بهذا الملك، فهو يعلم أن الحياة سقوط وألم والمطلوب هو الفناء والعدم، وضد هذا الفناء، ضد «إرادة العدم» هذه يظهر لنا بالتازار، الملك الماجوسي الاسود الجهة الأخرى للحياة ولواقع الانسان، الذي هو تجاوز

---

(1) Nietzsche. La Naissance de la tragédie. p: 152.

(2) Bariona. in les écrits de Sartre. p: 601.

لظرفه مهما كان أليماً؛ وهو الأمل والمشروع وهو اغتراب مستمر عن ذاته باتجاه المستقبل. إنه الـ ـ لذاته الذي لا يصير في ـ ذاته حتى يتجاوزه من جديد ويعود الـ ـ لذاته: «بالتازار: (. . .) أنت ترى هذا الرجل المثقل بجسده المسمر على الساحة بقدميه الكبيرتين، وتقول باسطاً يديك لتلمسه: إنه هناك، وهذا ليس بصحيح: أينما كان الرجل، باريونا، فهو دائماً في موضع آخر»[1]. يُظهر لنا بالتازار «ازدواجية» الواقع الإنساني، إذا استطعنا قول ذلك، فهي، من جهة، هذا الثقل، هذه الجاذبية، وهذا الألم، ولكنه من جهة أخرى، الأمل، إنه الكون والعدم، وهذا ما عبر عنه سارتر في مقابلة مع سيمون دو بوفوار: «جان بول سارتر»: (. . .) لقد تعلمت أن ما هو أساسي في حياة رجل، وبالتالي في حياتي، هو هذه العلاقة بين حدّين يعارض أحدهما الآخر، مثلاً الكون والعدم، الكون والصيرورة فكرة الحرية والعالم الخارجي الذي يعارض في شكل ما حريتي، الحرية والموقف»[2] ويرفض باريونا ما يقدمه اليه بالتازار كـ «طبيعة انسانية»[3] ولكن الحشد (La foule) يتبع الملوك المجوس ويبقى باريونا وحيداً، ويعلم أنه سيتألم لوحده، يتكلم مع اله اليهود، كمن يتكلم لنفسه: «باريونا: الوداع (بعد برهة) لقد ذهبوا، إننا وحيدان يا رب، (. . .) آه

(1) S. Bariona. in les écrits de Sartre. p: 604.

(2) S. de Beauvoir. «La cérémonie des adieux». N.R.F. 1985. p: 456.

(3) يرفض سارتر مفهوم «طبيعة انسانية» إذ لا يوجد إلا واقع إنساني والانسان يخلق ذاته، فليس هناك من طبيعة تتردد دائماً.

كم أنا وحيد «ولكنك لن تسمع، يا اله اليهود أي من شكاوى فمي»[1]. ويُوصف اله اليهود في «باريونا» بالاله الغضوب وبإله الثأر مقارنة مع ما ستصير إليه حياة يسوع، ويقوم باريونا، ومعه سارتر، بنقد للدين المسيحي ولما سيصير اليه المفهوم الشعبي للمسيح؛ هذا النبي الذي سيطلب من شعبه أن «يعيد لقيصر ما لقيصر» والذي سيعلمه الانهزامية، وأن يقبل ما هو قائم جاعلاً من الحياة على الأرض ظلاً لحياة أخرى أبدية: «من يريد أن يربح فليخسر»[2]. وينتقد كذلك المصير الذي سيؤول اليه الدين المسيحي بتشجيعه الضعف، والخضوع وعدم الثورة، هذه الصفات التي ستؤدي إلى قلب الأخلاق. يشبه هذا النقد ما قام به نيتشه ويقترب منه، يقول نيتشه: «لم يُر أبداً ولا في أي مكان، انعكاس وقح ومشؤوم ومغلق وغامض بهذا القدر! الإله مصلوب: تُعلن هذه الصيغة قلب كل القيم القديمة»[3]. وبهذا القلب للقيم يصير الضعيف خيّراً والقوي اللئيم. وهذا انقلاب يريد باريونا أن يوقفه، ويبدو ذلك واضحاً عندما يعلن: «موته - (موت المسيح). يا إلهي! لو كان بالامكان منع ذلك (. . .) رجالي. . . سيجمعون أصابعهم المعقودة ويركعون أمام عبد مات على الصليب، مات دون صرخة تمرد، وهو يزفر كتنهيدة

---

(1) Bariona. p: 606.

(2) Bariona - ص: 612. لقد أعطى سارتر في حياته ومؤلفاته معنى آخر للخلاص فالابدية بالنسبة اليه هي خلود مؤلفاته وآثاره ككاتب.

(3) Nietzsche. «Par delà le bien et le mal». p: 90.

(4) Bariona. p: 613.

ملامة مندهشة»[4] وينتفض في فقرة أخرى على تحول القوة إلى خضوع، هذا التحول الذي سيفعله الدين الجديد في رجاله. ويتنبأ بالخطر الذي سيلحقه الدين الجديد، الذي سيحول أمته إلى أمة من المصلوبين الراضخين. ويرى في ذلك خطراً أشد من خطر الرومان حيث سيجفف الدين الجديد كل منابع الطاقة في الانسان إذ سيقتل التمرد في الشعب، ولمنع ذلك يقرر قتل الطفل.

النظر والتحول: يصل باريونا إلى «بيت لحم» ليقتل الطفل، ويلتقي، عند باب الاسطبل، الملاك مارك الذي يطلب منه ألا يقتل الطفل، ويذكره بنظرات والده يوسف، مع تأكيده على أن الملائكة (وبالتالي الآلهة) لا تستطيع شيئاً ضد حرية الانسان.

يبقى باريونا وحيداً، وينظر إلى العائلة من شق الباب. وهذا النظر هو باتجاه واحد، إذ لا يستطيع باريونا من موقعه أن يرى إلا يوسف الذي ينظر إلى مريم التي تنظر إلى الطفل؛ وبهذه الرؤية استطاع باريونا أن يرى الانسان في احتمالاته، إنسان يدافع عما يملك، ويعبر عن إرادته بالاحتفاظ بأمله وتعلقه بالحياة في دفاعه عنها: «باريونا: (. . .) ماذا يمكن أن يوجد خلف هاتين العينين الصافيتين كما الغياب في هذا الوجه اللطيف والمجعد؟ أي أمل؟ (. . .) وأي غضب سيستولي عليه

---

(1) Bariona. ص: 620 نلاحظ أن سارتر يقدم يسوع كابن يوسف وليس ابن الله. ونظر يوسف يشبه نظر كل الآباء الذين يحبون الحياة ويرغبون في الحفاظ على أمل والدفاع عنه.

ومن أعماق نفسه، لو رآني أخنق ابنه؟»[1]. ونلاحظ أن الكلمات التي يستعملها للدلالة على عيني يوسف هي: صاف وغياب. ونعتقد أن ذلك يعبر عن تجاوز للـ - في - ذاته En-soi، يتجاوز هذا السقوط الثقيل والضيق والمغلق على ذاته. وباريونا لم يدرك يوسف كشيء وإنما كحرية، حرية يُعرّفها سارتر أيضاً كغياب، كتجاوز كمعطى ويوسف يدرك مريم والطفل كوسيلتين لمستقبل صاف ورحب. يمثل يوسف الاب الذي يقبل ولادة ابنه رغم الآلام التي سيعانيها، والقلق الذي يعيشه معه إذ لعله ينجح ما لم ينجح (يوسف) هو في تحقيقه.

لقد تجلى الواقع الانساني لباريونا من خلال رؤيته لهذه العائلة في لحظة الولادة. ولقد بدأ تحوله في الآن عينه[1].

من هنا يقبل باريونا أن تحتفظ زوجته سارة بجنينها، ولا يعني هذا التحول أن باريونا قد قبل بيسوع الذي سيجعل من القدس مدينة خاضعة، ولكنه وجد في ولادته حقيقة أخرى. يؤكد بالتازار الملك المجوسي الاسود، هذه الحقيقة، ويُظهر لباريونا أن الواقع الانساني هو ألم يشد الانسان نحو الاسفل ويشبهه بـ «الجاذبية»، التي تربط الانسان بالأرض ولكنه أيضاً

---

(1) نلاحظ أن انقلاب وتحول باريونا نتج عن رؤيته مباشرة ليوسف، وليس لسماعه ذلك من زوجته أو من بالتازار أو من الملاك، إذ انه لم ينفك يسخر منهم واحداً بعد الآخر وسارة أعلنت فشلها أمامه. ويؤكد باريونا بتجربته هذه إحدى صفات الانسان الحر عند سارتر الذي يقول عنه انه حر «بمقدار ما يعيش خارج الآخرين لأنه حر، ولأنه يتوصل الى الاشياء من خلال حريته» «حفلة الوداع». ص: 446.

(الواقع الانساني) خفة وتجاوز: «بالتازار: (. . .) إنه في ذاته (الألم) ليس شيئاً آخر غير مادة انسانية، وقد جاء المسيح ليعلمك أنك مسؤول عن ألمك تجاه نفسك. فهذا من طبيعة الحجارة والجذور ومن كل ما له جاذبية ويتجه طبيعياً نحو الاسفل، وهو ما يجذرك في هذه الأرض. . . وبسبب ذلك فأنت تثقل على الطريق. وتضغط على الأرض بباطن قدميك. ولكنك، أبعد من ألمك **لأنك تصوغه وفق مزاجك***. إنك خفيف يا باريونا، آه، لو كنت تعلم كم الانسان خفيف»[1].

يضع سارتر هذه الازدواجية بين الاسفل والثقيل والجاذب والخفيف والغياب، الغياب الأعلى في الإنسان نفسه، ويؤكد سارتر على هذه الازدواجية في مقابلته مع سيمون دو بوفوار، ونستطيع أن نضيف إليها ازدواجية الـ في ـ ذاته والـ لذاته.

ويلمح ريمون آرون R. Aron في كتابه: Histoire et dialectique de la violence «تاريخ العنف وجدليته» إن سارتر قد استلهم نيتشه بخصوصهما، «هل يجد تفكير سارتر نقطة انطلاقه عند ماركس؟ صيغة غريبة خاطئة بالتأكيد: إذ لم يقرأ سارتر ماركس في شبابه: أما فكرته العميقة في التباين الجذري بين الـ في ـ ذاته والـ ـ لذاته، قد تكونت باكراً لديه. عند قراءته

(*) «تصوغه وفق مزاجه» عبارة تذكرنا كثيراً بنيتشه الذي لا يرى فرقاً بين اللذة والألم، إذ إن ما تعتبره إرادة ما ألماً، تعتبره إرادة أخرى فرحاً ومناسبة لتحقيق ذاتها، وربما هذا ما كان يقصده بالتازار، انك تستطيع أن تجعل من ألمك مناسبة لتحقيق ذاتك، أو أن تهلك أمامه. وهنا يقترب من نيتشه.

(1) Bariona ص: 625.

لنيتشه أو كتعبير تلقائي من شخصه قبل أن يعبر عنها في لغة ظاهراتية وقبل أن تتوضح عند اتصاله بهوسرل وهايدغر»[1]. ويكرر ريمون آرون الفكرة نفسها في مذكراته ولكن بشكل أخف، ويؤكد أن الفكرة الرئيسية عند سارتر ترجع اليه (إلى نيتشه).

وأمام الجموع التي جاءت لتعبد يسوع يتخذ باريونا موقفاً ملتبساً، ويشعر بنفسه وحيداً بينهم. وإذا كان زرادشت نيتشه قد رجع إلى جبله بعد نزوله الأول بين البشر، فإن باريونا لم يصعد إلى قريته ليتأمل في وحدته، ولكنه يبقى وحيداً بين رجال، يساعدهم في الصراع ضد ما يؤذي إنسانيتهم. ومن الملاحظ أن سارتر يدافع عن الانسان الوحيد والحر، وحتى عندما ينخرط هذا الانسان في صراع مع الحشود فإنه يبقى ايضاً وحيداً: «باريونا: (. . .) انهم هناك، بسطاء وسعداء في الاسطبل الدافئ، بعد عَدْوهم الكبير في البرد، يجمعون أيديهم ويفكرون: شيء ما قد بدأ، وهم مخطئون وهذا لا شك فيه، لقد وقعوا في فخ ولسوف يدفعون ثمن ذلك غالياً فيما بعد، ولكنهم، مع ذلك، حصلوا على هذه اللحظة، فهم محظوظون لأنهم يستطيعون الايمان ببداية»[2] يطرح علينا هذا الالتباس سؤالاً: هل يجب التخلي عن اقتناعاتنا وعن وحدتنا للحصول على هذه الحرارة بقرب الآخرين، مع علمنا بأنها خداع؟ أم

---

(1) R. Aron: «Histoire et dialectique de la violence». N.R.F. Gallimard 1973. p: 175.

(2) Bariona ص: 622.

نتركهم ونصطلي بنار الوحدة؟ أمام هذين الاختيارين يختار سارتر حلاً ثالثاً: البقاء مع الآخرين لمساعدتهم في الصراع ضد ما يخدعهم ويضطهدهم، وهذا لن ينفي الشعور بالوحدة، ولكن إذا فضل باريونا أن يموت وهو يصارع مع شعبه ضد مضطهديه، فإن أورست في مسرحية «الذباب» سينخرط للحظة في الصراع ويقتل والدته وعشيقها لينتقم ويخلص مدينته من الندم. يمثل باريونا في دروب الالتزام لحظة متقدمة على أورست، مع أن سارتر قد كتب «الذباب» بعد باريونا. وربما يعود هذا التباين في موقف باريونا إلى أن المسرحية كتبت وسارتر كان مسجوناً، وظرف النضال الجماعي كان اضطرارياً؛ على أن سارتر سيعود لموقف باريونا (أي الصراع مع الشعب والجماهير) في مسرحياته التي يدافع فيها عن الشيوعية.

ونلاحظ أن ثمة تبايناً بين تصور العامة ليسوع، وتصور باريونا له والذي تؤكده رؤية بالتازار الذي يقول لباريونا إن المسيح قد جاء لأجله، لكي يقول له أن يدع ابنه يولد، بينما تنظر العامة إلى المسيح على أنه ذلك الشخص الذي سيقوم بالمعجزات وهذه الصورة (صورة العامة) ستبقى على مر العصور. ويعارض تصور باريونا وبالتازار هذه الصورة الشعبية عن المسيح، ولعل سارتر أراد أن يقدم بالمسيح نفسه صورة مناقضة لما آل اليه. وكما يقول دولوز: من غير المسيح باستطاعته أن يلعب ضد ـ المسيح؟

ويتخطى الانسان الحر، الذي جاء المسيح ليعلمه لباريونا، يتخطى الشفقة، وهو الدرس الذي يعطيه أيضاً نيتشه، وهو

يناقض الرسالة المسيحية كما عرفت خلال التاريخ: «بالتازار: (. . .) انك تتألم، ولست أشفق على الملك: ولماذا لا تتألم؟ ولكن من حولك أيضاً هذا الليل الغامض والجميل وهناك غناء في الاسطبل وهناك أيضاً هذا البرد القارص والجميل والقاسي (. . .) وكل هذه لك (. . .) لك جاء المسيح يقول: دع ابنك يولد، سيتألم، هذا صحيح، ولكن ذلك لا يعنيك، لا تشفق على آلامه، فليس لك حق في ذلك، وحده سيعالج هذا الأمر، وسيفعل منه ما يريد لأنه سيكون حراً»(1). ونقرأ في «هوذا الرجل» «Ecco homo»: «إن إحدى فضائل الارستقراطية، تجاوز الشفقة»(2). ورسالة المسيح هذه هي التي سيتبناها باريونا، وهي تناقض، كما رأينا، الرسالة التي نشرتها المسيحية.

ويتم انقلاب باريونا وتحوله عندما يقرر أن يناضل ضد الرومان، لكي ينقذ حياة الطفل؛ يبقى الألم، ولكن بدلاً من الهبوط والسقوط. هناك خفة ورشاقة يشعر بهما وهو يناضل، ونقول فرح: دائماً الانسان أكثر بكثير مما هو». وقد تجاوز باريونا وزن الاشياء ووزن الكون، يتوصل إلى تلك الخفة والرشاقة عند تحوله وانقلابه الجذري: «باريونا: أنا خفيف يا سارة، خفيف؛ آه لو تعلمين كم أنا خفيف»(3). وقبول الحياة

---

(1) Bariona. p: 626.

(2) Nietzsche «Ecce homo». p: 25.

(3) «Oblique». N° Sartre. p: 136.

وتحول الألـم من مادة تصطدم بها حرية الانسان إلى وسيلة لتأكيد هذه الحرية التي يضطلع بها باريونا بفرح، هو ما يريد أن يورثه إلى ابنه المقبل: «باريونا (لسارة): (. . .) واكلفك برسالة له (الى ابنه)، فيما بعد، عندما يكبر، ليس في الحال، وليس عند أول عناء حب، ولا عند أول خيبة أمل، فيما أبعد من ذلك، عندما يشعر بوحدته الجمة، وبالاهمال، وعندما يكلمك عن المرارة في جوفه، قولي له: لقد عانى والدك كل ما تعانيه ومات فرحاً»[1].

ومن الواجب أن نشير إلى التقارب الذي يقيمه بالتازار بين الانسان والاله: «بالتازار: اسمع سيتعذب المسيح في جسده كونه انسان، ولكنه اله أيضاً، وهو بكل الوهيته أبعد من هذا العذاب، ونحن الرجال الآخرين، المخلوقين على صورة الاله، نحن أبعد من آلمنا بمقدار ما نشبه الاله»[2]. لقد أعطى سارتر للشبه بين الاله والانسان معنىً مختلفاً عن المعنى المسيحي، ألـم يقل ان الانسان هو شغف ليكون إلهاً! إذ يرى سارتر أن الانسان يسعى دائماً ليكون إلهاً، ولكن سعيه هذا يبوء دائماً بالفشل، لأن فكرة الاله نفسها متناقضة ومستحيلة: «أليس الله هو كون ما هو كائن، بكونه إيجابية كاملة وأساس هذا العالـم، وفي آن معاً كون ما لا يكون ويكون ما لا يكونه بصفته وعي

(1) Bariona. ص: 632.

(2) ن. م. ص: 624.

(3) Sartre. «L'Être et le Néant». p: 133- 134.

للذات وأساس ضروري لذاته»[3]. نعتقد أن بالتازار يعطي معنى انطولوجياً ووجودياً للانسان عندما يقول انه على صورة الاله. ولا نستطيع ونحن نكتب هذه الأسطر، إلا أن نتذكر جملة للشاعر المغني جاك بريل إذ يقول: «لا، إنك لست إلهاً، إنك أفضل بكثير، إنك إنسان!».

د ـ الانسان الحر ـ الزعيم

ما ان يظهر باريونا على خشبة المسرح حتى يُعرِّف نفسه كزعيم ذي سلطة على رجاله، فيطرد جابي الضرائب من منزله (...) إلا أن باريونا لا يستطيع ان يُظهر إرادته في وجه الرومان الذين يعترفون به كزعيم، ويكرمونه كونه زعيماً، مع أنهم لا يتوانون عن الحاق الضرر به، دون أن يستطيع باريونا مواجهتهم: «باريونا (الى رئيس روماني): إنيْ متأثر جداً بهذا الاحترام الذي لا أستحقه، فأنا الآن زعيم عائلة أهينت»[1]. ولا يواجه باريونا الاهانة إلا بالصمت: «ليلوس (الروماني): آه، وكيف تلقى الزعيم الخبر؟

جابي الضرائب (اليهودي): لم يقل شيئاً»[2].

يعكس هذا الصمت الضغينة والحقد اللذين يشعر بهما باريونا في مواجهة الرومان حيث لا يستطيع أن يعبر عنهما، ويظهر ذلك من خلال وصف باريونا للمخلص فهو يتخيله ذا نظر

---

(1) Bariona. p: 573.

(2) ن. م. ص: 572.

ثاقب، مسلح يعطيه السيف لينتقم، ويقول: «باريونا: (. . .) لقد كبرنا في هذا الأمل، وكنا نشد على أسناننا، ولو غامر روماني بالمرور في قريتنا، كنا نحب أن نتبعه بنظرنا ونتوشوش كثيراً من خلف ظهره، لأن رؤياه كانت تثير الكره في قلوبنا»(1). هذا الكره الذي يستطيع عادة إنسان حر أن يبديه إزاء عدوه، لم يستطع باريونا أن يظهره، وتحول شيئاً فشيئاً إلى كره ضد ذاته، والى «إرادة العدم». وقد ظهرت «إرادة العدم» هذه عندما أهانه الرومان مرة ثانية، بصفته زعيم القرية. طالبين منه أن يزيد الضرائب: «باريونا: (. . .) إن القرية تنازع، يا سيدي، وهي تشعر بذلك، وتأتون لعصر هذه الجيفة، وتطالبون مرة أخرى بالذهب لمدنكم ولسهولكم، اتركونا إذن لنموت بهدوء، فبعد مائة عام، لن يبقى أي أثر من حمولتنا، لا على هذه الأرض ولا في ذاكرة الناس»(2). وتتحول هذه الآراء، وترتد على نفسها وتبلغ «مثال التقشف» L'idéal ascétique، الذي تكلم عنه نيتشه: إن «مثال التقشف» هو عقلنة للغرائز. فنمر من «أنا أتألم» إلى «أنا أريد أن أتألم». ويحقق التقشف على المستوى الروحي ما يحققه الضعف على المستوى الغريزي: معارضة الحياة لذاتها، وانقلاب القوى ضد نفسها. ولكن في هذا بالذات، فإن التقشف أيضاً هو «إرادة اقتدار» (La volonté de puissance) فهو نتيجة للـ «الغريزة التي تقي من

(1) ن. م. ص: 614.
(2) ن. م. ص: 575

حياة منحلة وتسعى للشفاء منها». ويجد منبعه في أعمق غرائز الحياة وأكثرها سلامة، تسعى (الحياة) من خلالها (الغرائز) لمقاومة الانحلال. ويصل باريونا إلى هذه المرحلة عندما يتركه جميع رجاله وتتركه زوجته سارة كذلك: «باريونا: لقد ذهب الجميع، ربي، أنا وأنت وحيدان، لقد عرفت الكثير من العذاب، ولكنه كان علي أن أعيش حتى هذا اليوم لأذوق مرارة الهجران. واحسرتاه، كم أنا وحيدا ولكنك لا تسمع، يا اله اليهود، أية شكوى من فمي، أريد أن أعيش طويلاً، مهملاً على هذه الصخرة العقيمة، أنا الذي لم أطلب أن أولد، أريد أن أكون ندمك»[1]. وتُعتبر ردة فعل باريونا هذه بمواجهة الاستعمار، التعبير عن إرادة انسان حر يرفض الخضوع. ولكنه يعرف أنه لن يستطيع أن يربح، فيفضل الفناء. بينما يعيش الحشد هذا الخضوع الذي يجعله انتظار المسيح أكثر احتمالاً، فهو من سيحررهم من هذا الاستعمار، ولا يرون في تحررهم مسؤولية ملقاة على عاتقهم هم: «ليلوس: (...) **أنتم شرقيون. هل تدركون ما الفرق؟ لن تصيروا أبداً عقلانيين، فأنتم شعب من السحرة ومن وجهة النظر هذه، أساء إليكم أنبياؤكم كثيراً، فلقد عودوكم على الحلول الكسولة: المخلص، هو الذي سيرتب كل الأمور، وبنقرة اصبع سيزيل السيطرة الرومانية ويحل سلطتكم على العالم، أنتم تستهلكون**

---

(1) Bariona. p: 606.

(2) Bariona. p: 569.

من المخلصين»[2]. ويحلل سارتر الخضوع بالقبول بحكم الآخر، أي بالعبودية، وبمواجهة قوة الرومان، يشعر باريونا بالتخلي عن الصراع للحظة لكنه يعود فيجد حريته في النهاية، ويؤكدها بفرح ومسؤولية، بينما يعيش الحشد في «سوء النية»، وينتظر أن يخلصه الزعيم أو المخلص، ولا يملك الحشد أية مبادرة في فعل التحرير، مع كون الاستعمار يعني كل واحد من المستعمرين، إلا أن باريونا وحده هو من يعبر عن ماهيته (الاستعمار)، وما يشعر به ويقرره سيتبناه الجمع وسيحققه.

ولكن هل يقرر باريونا بصفته فرداً[1]، أم بسبب كونه الزعيم؟ يتم العبور من الموقف الأول إلى الموقف الآخر: حيث يأخذ التزامه الذاتي قيمة اجتماعية. ويوضح سارتر في «دفاتر الأخلاق» (Cahiers pour une morale) إن أعضاء الجماعة يتخلون عن حريتهم من أجل حرية الزعيم، لأن فردية هذا الأخير تعبر عن ماهية وإرادة الحزب العميقة (هنا حالة استعمار). فالزعيم هو الكوني الذي يندرج في الفردي، إذن، إذا قرر باريونا كفرد، فإنه يعبر في الآن عينه عن الارادة العميقة لجماعته: فهو «الزعيم» يريد ما يريده (عضو الجماعة)، فقط. «عنده تتماثل الفردية الثانوية مع الماهية»[2]. إذن بصفته فرداً وبصفته زعيماً يُعتبر جواب باريونا فعل حرية ضمن ظرف معطى

(1) لقد اعتبر باريونا نفسه مهاناً لأنه كان قد طلب مساعدة الرومان لتخفيف الحكم عن أحد أقاربه، ولكنهم فضلوا عدم التدخل، وقضى ابن عمه حكماً بالاعدام.

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 214.

مع مشاكله وصعوباته. فهو من يرفض الخضوع ويعلم رجاله رفضه، ولكن التمرد الذي أراد أن يعلمهم إياه في البدء كان تمرداً سلبياً موجهاً ضد الذات وضد الحياة: «باريونا: (. . .) هاكم قراري، لن نثور أبداً، فعندما يثور كلب أجرب عجوز، فإنه يحال بلطمة قدم إلى كوخه، سندفع الضريبة لكي لا تتألم نساؤنا. لكن القرية ستدفن نفسها بيديها، فلن ننجب أولاداً»[1] ويحاول الحشد باسم جوقة العجائز، أن يعترض، ولكن باريونا يغتاظ من هذه المعارضة، وفي النهاية وبدون مواجهة حقيقية يبدأ الحشد باداء اليمين لعدم إنجاب الاطفال.

لا يتوصل الحشد وحده لتقرير مصيره، وباريونا، الزعيم، هو الذي يقرر، لأنه كما يقول سارتر، تسبق عنده (الزعيم) الماهية ـ الوجود. فهو الذي يستطيع أن يقرر. وتتمظهر «الارادة العامة» عند سارتر بالزعيم. ورغم أن حشد باريونا كان يطيعه ومستعد لاطاعته، فإنه لا يلبث عندما يظهر زعماء آخرون ذوو إرادة أكثر تماسكاً (بالنسبة للحشد) ويعبرون عن رغبته، فإنه (الحشد) سيتبعهم تاركاً باريونا لوحده. هؤلاء الزعماء هم الملوك المجوس، الذين يقدمون أنفسهم كعقلاء ولا يتكلمون مباشرة إلى الحشد، حتى ولو ليستدلوا على الطريق: «الحشد: لنتبع الملوك المجوس! ولننزل معهم إلى بيت لحم!».

باريونا: لن تذهبوا! طالما أنا زعيمكم. لن تذهبوا أبداً»[2].

---

(1) Bariona. p: 580.

(2) Bariona. p: 603.

مع ذلك، فإن الحشد يتركه، ولكن الملوك المجوس يعرفون أن باريونا أقرب اليهم من هذا الجمع. لقد جاء يسوع، إشارة من الاله، من أجل باريونا. ويبدو الحوار بين باريونا وبالتازار، كحوار بين حريتين؛ يعلم بالتازار أن الحشد سيترك يسوع الطفل، كما ترك باريونا، «بالتازار (لباريونا): . . . إنهم يثقلونه الآن بهداياهم، لكن لا واحد منهم، لن يتخلى عنه لو كان يعرف المستقبل أتسمع! لأنه سيخيب أملهم جميعاً يا باريونا. فهم ينتظرون منه أن يطرد الرومان. والرومان لن يُطردوا، وينتظرون منه أن يُنبت الورد والفاكهة على هذه الصخرة، والصخرة ستبقى جدباء، وينتظرون منه أن يضع حداً للألم الانساني وبعد ألفي سنة سيتألمون كما نتألم اليوم.

باريونا: هذا ما قلته لهم.

بالتازار: أعلم، ومن أجل ذلك أُكلمك الآن، لأنك أقرب إلى المسيح منهم جميعاً، وتستطيع أذناك أن تتفتح لتتلقى البشارة الحقة»[1].

يعرف الملوك المجوس وباريونا المعنى الحقيقي لولادة المسيح، والمختلف كلياً عن المعنى الذي يعطيه الحشد لهذه الولادة. ويتبع الملوك المجوس الجمع لكي يقودوه في النهاية نحو دروب الحرية.

وعندما يتخلى الحشد عن المسيح، عندما يبدأ الرومان بذبح

---

(1) ن. م. ص: 624.

المواليد الجدد، يرجع باريونا الزعيم الأعلى، ويعلن له الجميع الولاء والطاعة المطلقين. فلقد عرف الحشد أن المسيح لن يستطيع أن يخلصهم من الاستعمار الروماني: «الجميع: اعذرنا يا باريونا.

باريونا: وهل أنا زعيمكم من جديد؟

الجميع: نعم. نعم.

باريونا: وهل تنفذون أوامري دونما نقاش.

الجميع: نقسم لك على ذلك»[1].

وسيحفظ باريونا للحشد رؤيته ونظرته للمسيح، وسيستفيد من ولائه له، بأن يحول الظرف ويحث الجميع على النضال ضد الرومان: «باريونا: ألا تريدون مسيحكم؟ من إذن غيركم سينقذه؟»[2]. ويقرر باريونا أن ينقذ الطفل؛ وأن ينقذ معه الأمل في الانسان رغم العذاب. ويستغل، من أجل ذلك، الدين والرؤية الشعبية للمسيح، وهو بذلك، يبدو لنا قريباً من نيتشه الذي يقول في «الوعي الحر» (L'esprit libre): «للاقوياء المستقلين: «أولئك المحضرين والمهيئين للقيادة، تتجسد فيهم ذهنية وفن الطبقة الحاكمة، يكون الدين وسيلة إضافية لقهر المقاومة وللوصول إلى السيطرة: فهو خير يصل بين السادة والاتباع ويكشف للسادة ضمائر الآخرين وكل ما خفي في

---

(1) Sartre. Bariona. p: 629.

(2) Bariona. p: 630.

(3) Nietzsche. «Par delà le bien et le mal». p: 106.

صدورهم»[3] ولكنه إذا كان (الدين)، عند نيتشه، وسيلة للسيطرة، فإنه، عند سارتر، وسيلة الزعماء لتعبئة الرجال. ولكننا نجد هنا الكذب، إذ لا يُبلغ الزعيم رجاله بالمغزى الحقيقي للحدث (هنا ولادة المسيح). وهذا ما رأينا أن سارتر يعتبره «عنفاً»، لأنه يضع الآخرين في الجهل المتعمد، ويجعلهم يتخذون قرارات مخالفة لما كانوا سيتخذونه لو علموا حقيقة الأمر، لكن سارتر يبرر ذلك على المستوى السياسي، إذ إن الزعيم يعرف خير الجماعة أفضل من كافة الاعضاء.

ورغم أن سارتر قد أدان العنف، إلا أنه قبله دائماً من الزعماء، الذين يقول مارلو - بونتي إن سارتر قد أعطاهم (كارت بلانش)، ولعل ذلك يرجع إلى أسباب عملية: ففي المجتمعات الحالية نحتاج إلى زعماء، والجماهير لا تستطيع لوحدها أن تصل إلى تحقيق حريتها على أكمل وجه. لقد رأينا أن الجماهير بدأت بالنضال ضد الرومان بتأثير من باريونا، وانها لو تُركت وشأنها، لتخلت عن المسيح، ولرجعت إلى حياة العبودية «ج. ب. سارتر: نعم، أعتقد، في الواقع، أن في كل ذات وفي كل جسد وفي كل شخص وفي كل وعي ما يمكن الرجل من أن يكون رجلاً حقيقياً، إذا لم يكن عبقرياً، رجل بصفات الرجال، ولكن غالبية الناس لا تريد ذلك، وتتوقف عند مستوى عادي»[1]. ورجال باريونا لا يريدون ذلك. فهم لم يقاوموه (لباريونا) عندما أراد إفناء القرية إذ إنهم يقفون بحريتهم عند

(1) Simone de Beauvoir. «La cérémonie des adieux». p: 316.

مستوى محدد، ويفضلون دائماً من يحكمهم.

هـ - المرأة والحرية

من بين الحشد، كانت سارة تعرف المغزى الحقيقي لولادة يسوع، لأنها كانت هي نفسها حاملاً وتنتظر طفلاً، حتى أنها كانت أول من أعطى معنى هذه الولادة وعندما يقرر باريونا بأن أهل القرية لن ينجبوا، تعلم سارة أنه مخطئ، ولكنها مع ذلك؛ تخضع له كونها زوجته وفرد من أفراد القرية. وتبدو كعبدة تجاهه، ولعل هذا الموقف ناتج عن اعجابها به وحبها له، إلا أنه أيضاً انعكاس لوضعها كإمرأ: «سارة، باريونا، أنا أمامك كالعبد أمام سيده، وتجب علي طاعتك ورغم ذلك، فأنا أعلم أنك مخطئ وأنك تسيء إلى نفسك ولست أملك من الكلام ولن أجد الكلمات ولا الاسباب التي قد تقنعك. ولكني خائفة أمامك. فأنت فاتن بكبريائك، وبسوء إرادتك، أنت كملاك متمرد، كملاك اليأس، ولكن قلبي ليس معك»[1] فهي تعي أن حبها لباريونا يحولها كعبدة، وأن علاقتها بباريونا هي علاقة عبودية، بينما لا يتكلم الحشد عن هذه العلاقة (بين الحشد وباريونا) مع أن طاعتهم لباريونا تقوم على أنها شبه واجبة.

تعترف سارة بباريونا سيداً عليها، ورغم أن مفهومها لولادة يسوع مختلف عن رؤية ومفهوم الحشد، فقد كان يجب أن يحضر الملوك المجوس لتتبعهم، ولتعلن تمردها على باريونا، ونستطيع أن نعتبرها لسان حال الحشد فهم يعلمون أن باريونا

---

(1) Bariona ص: 583.

مخطئ، ولكن تعوزهم الوسيلة ليبرهنوا له ذلك، ولا يدركون أن عليهم القيام بهذا الجهد بأنفسهم. الوسيلة هي زعماء آخرون، ورأينا أن هؤلاء الزعماء لا يختلفون عن باريونا في رؤيتهم للمسيح، ولكنهم يسيرون مع الحشد، ويقبلونه كما هو محاولين جره بطريقة غير مباشرة نحو الحقيقة.

يبدو أن سارتر قد فهم وضع المرأة، ويعتبر أنها تملك الحقيقة، ولكنها «ضحية»[1] لوضعها الاجتماعي الذي يعطيها دوراً ثانوياً ويمنعها من تحقيق ذاتها، ويكون لسارة وباريونا عند التقائهما الأخير الرؤية عينها لولادة يسوع، لكن سارة لم تكن ترى ضرورة للقتال، فقد كانت تقبل الحياة كما هي وتقبل وضعها كتابعة دون أن تحاول تغيير ذلك، بينما يتجاوز باريونا هذا الموقف ليؤكد إرادة الانسان الحر، في صراعه ضد المضطهدين وضد كل ما يهين حريته.

II ـ «الذباب»

أ ـ تقديم

بعد تحريره من الاسر، شكل سارتر جماعة للمقاومة الثقافية «اشتراكية وحرية» ولكن تم عزل هذه الجماعة بسبب حذر الشيوعيين منها، فقرر سارتر أن يحلّها: «لقد وجدت الجماعة نفسها معزولة تماماً، وأخذ سارتر على عاتقه أمر حلها، مقدراً

(1) سنرى فيما بعد انها ستكون أيضاً متواطئة على مصيرها هذا، شأنها في ذلك شأن كل المضطهدين.

أن أهميتها الواقعية كانت لا تعادل المخاطر التي يواجهها أعضاؤها»[1]. وهكذا باشر سارتر متابعة المسرحية التي كان قد بدأها: «الذباب» معتبراً إياها، الشكل الوحيد المتيسر له للمقاومة.

منذ حزيران 1940، كان فيليب بيتان يحاول أن يفرض على الفرنسيين الخضوع والمهانة. ويقول في إحدى رسائله الموجهة إلى الفرنسيين في 14 حزيران 1941: «أنكم تتعذبون، وسوف تتعذبون طويلاً أيضاً، لأننا لم ننته من دفع «كل أخطائنا»[2]. وكردة فعل ضد هذه السياسة كتب سارتر مسرحية «الذباب» لـ «يخرج بعض الشيء من المرض والرغبة في الندم والمهانة، كان يجب أن نوقف الشعب الفرنسي على قدميه «أن نعيد اليه شجاعته».

«أورست هو هذه الجماعة الصغيرة من الفرنسيين الذين قاموا بعمليات مقاومة ضد الألمان وتحملوا فيما بعد قلق التوبة»[3].

وكانت المقاومة ضد الألمان تأخذ أشكالاً متعددة، وإذ اهتم سارتر بنمط واحد، وهو: قتل الآخر، نعتقد أن ذلك يعود إلى ضرورة أن نشاهد موقفاً متطرفاً على المسرح، (situation limite) كما أن قتل ألماني كان يؤدي إلى قتل عشرة فرنسيين يُختارون عشوائياً إذا لم يعترف من قام بالعملية. فيصير اختيار قتل الماني أصعب بكثير من اختيار أن نقاوم أو أن لا نقاوم فقط.

---

(1) «Les écrits de Sartre». p: 82

(2) ن. م. ص: 90.

(3) ن. م. ص: 90.

عرضت المسرحية للمرة الأولى في 3 حزيران 1943 على «مسرح المدينة» «La théâtre de la cité» ومن إخراج شارل دولان Dullin الذي كان سارتر يقدره كثيراً، لدرجة أن سارتر يعتبر أن كل ما يعرفه عن المسرح قد تعلمه من دولان، خلال التدريب على المسرحية. وكان للمسرحية نجاح ملتبس. فلقد تم نقدها بشدة من قبل الصحافة، التي ركزت على جماليتها دون أن تهتم بمضمونها السياسي، واعتبرتها «بعد جيرودو» الذي أخرج مسرحية «الكترا» Electre، والتي عرضت سنة 1937 لكن مسرحية الذباب أثارت اهتماماً خاصاً من الشباب، الذين رأوا فيها عالماً جديداً، كما أنها أثرت تأثيراً عميقاً في الوسط الثقافي، وفق ما كتبه ميشال كونتا في «Les écrits de Sartre» كتابات سارتر.

ب ـ الاختيار الجمالي

«الذباب» هي المسرحية الوحيدة لسارتر، التي يسميها «دراما». وهي تدور في ثلاثة فصول وتختلف عن المسرحية الأولى (باريونا) بأنه ليس هناك استهلال ولا راو. يتغير الديكور أربع مرات، وفي مشاهد متعددة يدل وجود تمثال لجوبيتر على حضور الاله. ويدور الفصل الثالث في معبد أبولون، الذي يُعتبر، في بعض المسرحيات القديمة، حامي جريمة أورست والمحرك لها، ويصير في مسرحية سارتر حامي جميع الملاحقين وملجأ كل من يبحث عن مخبأ ضد الآلهة والانسان.

سنكتفي بالنسبة لجمالية المسرحية، ببعض الملاحظات التي

أبداها سارتر حول إخراج «دولان» التي تبدو لنا مهمة لفهم تصور سارتر الجمالي في تلك المرحلة؛ والتي تقربه جداً من مفهوم نيتشه للفن. يقول سارتر في «مسرح الموقف un théâtre de situation»: «كان لدولان فكرة معقدة عن المأساة اليونانية: عنف وحشي دونما رادع يجب أن يُعبر عنه بدقة كلاسيكية حيث جهد رولان في إخضاع «الذباب» لهذا الشرط المزدوج. لقد أراد أن يجذب القوى الديونيزوسية (نسبة إلى الاله ديونيزوس) وأن ينظمها ويعبر عنها بصورة أبولونية حرة ومتماسكة، ولقد نجح في ذلك»[1]. ونفهم من ذلك إن رؤية دولان Dullin هي التي وجهت إخراج «الذباب». ولكننا نقرأ من جهة أخرى، في «قوة العمر» «La force de l'âge» لسيمون دو بوفوار، حول طريقة عمل دولان: «ومع ذلك، عندما كنا نسأله عن مفهومه للمسرح، كان دولان يراوغ، ويواري وجهه، ويرفع عينيه إلى السقف منزعجاً. لقد فهمت السبب عندما رأيته في العمل، كان لديه بعض المبادئ، كان يرذل الواقعية، ويرفض إغراء الجمهور بالاضواء المعسولة وبالوسائل السهلة التي كان ينتقد باتي عليها. وعندما يبدأ بمسرحية جديدة **كان لا ينطلق من أية نظرية مسبقة، بل يحاول أن يوفق بين الاخراج والفن الخاص لكل كاتب**. فلا يعالج شكسبير كما يعالج براندلّو فلم يكن ضرورياً أن تسأله في الفراغ بل أن تراه يعمل»[2].

---

(1) Sartre. «Un théâtre de situation». p: 227.

(2) Simone de Beauvoir. «La force de l'âge» Gallimard. 1960. Paris. p: 128.

تبين هذه الملاحظة لسيمون دو بوفوار، أن دولان كان يحاول أن يخرج كل ما هو خاص للكاتب: ورغم أن «الذباب» كانت أول مسرحية لسارتر (باستثناء (باريونا) التي عرضت في ظروف استثنائية) فإن ذلك لا يعني أنها لا تملك خاصية حاول دولان أن يظهرها على المسرح. وقد تكون العلاقة، بين القوى الديونيزوسية والصور الابولونية، ميزة المسرحية، لكن الغريب في الأمر، أن سارتر لا يأخذ هذه الميزة مباشرة على عاتقه.

لن نبحث كثيراً لنعرف أن التصور الذي عمل دولان من خلاله على إخراج المسرحية، هو تصور نيتشه نفسه للمسرح الذي نقرأه في «ولادة المأساة» «La Naissance de la tragédie». ونعتقد أن سارتر، الذي قرأ نيتشه في السنوات [1] (27 -28)، يقبل هذه القرابة مع نيتشه، لكنه يلقيها على عاتق دولان.

أما موضوع المسرحية، فيتعلق باسطورة، ولنشير في البدء أن سارتر، كان يدعو (شأنه في ذلك شأن بريشت) إلى إزالة أوهام المشاهدين لكنه كان يريد أن يتوصل إلى ذلك من خلال الاسطورة نفسها. وهكذا فإنه يعطي للاسطورة وظيفة سلبية. ألا

---

(1) كتب سارتر خلال سنوات (27 -28) أقصوصة بعنوان une défaite «اخفاق». تتكلم عن علاقة نيتشه بكوزيما ڤاغنر، وفي «حفلة الوداع» La cérémonie des adieux»، يقول سارتر لسيمون دو بوفوار «انه في هذه الاقصوصة كان يتماثل مع نيتشه. وفي مقابلة لنا مع ميشال كونتا M. Contat، أخبرنا ان موضوعها يتعلق بسقوط عبقري وصعود آخر. ولم نتوصل الى الحصول على نسخة عن هذه الاقصوصة لقراءتها، لأنها لم تكن قد نشرت بعد. أخبرنا ميشال كونتا أنها ستنشر قريباً».

وهي تفتيت الأوهام، لكنه يعطيها أيضاً وظيفة إيجابية وهي إظهار حقيقة: حقيقة الانسان بصفته حرية في موقف. ويستطيع المشاهد أن يشارك في اختيار هذه الحرية بتفهمه وباحساسه بالاسطورة التي تقدم على المسرح.

ويلجأ نيتشه أيضاً إلى الاسطورة ليصف الحكمة الديونيزوسية، التي على المأساة أن تعكسها. وبخلق الشعب للاساطير يتأكد أن الروح الديونيزوسية لا تزال حية فيه. وبينما يتعارض، عند نيتشه، المفهوم والاسطورة، فإن الحقيقة، بالنسبة لسارتر، تستطيع أن تظهر من خلال المفهوم و من خلال الاسطورة.

خيار سارتر وجيرودو: تعتبر مسرحية جيرودو «الكترا» Electre أقرب إلى مسرحيتي «سوفوكل» و«اوروبيد» منها إلى مسرحية آشيل، فالزوج في مسرحية «الكترا» فلاح او بستاني، إلى جانب ظهور بعض الفروقات في طباع كليتمنستر»، كما تشير إلى ذلك ليزغوڤان بالاضافة لنهاية المسرحية حيث تلاحق الايرينيات (Les Erinnyes) أورست.

لكن ما يهمنا أكثر، هو المتسول، الذي يأخذ دور الكورس القديم، وفق تصور اوروبيد. والمهمة التي يوكلها اوروبيد اليه هي «التعليق على ما يحدث»؛ وتتابع ليز غوڤان: «إذن نستطيع في آثار اوروبيد، أن نرى بعض الشبه مع المتسول الذي نعرفه، ولكن جيرودو يؤوّل بطريقته فكرة الكورس اليوناني (...)

---

(1) Lise Gauvin: «Giroudoux et le thème d'Electre». Archives des lettres modernes 1969.

جاعلاً منه شخصية مميزة وخاصة»[1].

يجد نيتشه في هذا التأويل انحطاط المأساة؛ التي يجب أن تبنى حول فكرة الكورس: «كيف يظهر الكورس وكل الاساس الموسيقي والديونيزوسي، بشكل عام، في المأساة؟ في هذا العالم المسرحي الجديد والسقراطي والمتفائل عالم اوريبيد. إنه يبدو كشيء عارض، كتذكار مبهم (نستطيع أن نتخلى عنه) لأصل المأساة، ومع أننا قد رأينا، أن الكورس، يمكن أن يُفهم على أنه **العلة الاصلية للمأساة** وللمأساوي بوجه عام (. . .) لم يعد سوفوكل (. . .) يجرؤ على أن يعهد للكورس بالمسؤولية الاساسية في التأثير. وهو يقلص مجاله إلى أن يبدو متعلقاً بالممثلين، كأنه نقل التأثير من الاوركسترا إلى الخشبة (. . .). ويؤثر هذا النقل في وظيفة الكورس. وما قام به سوفوكل هو عملياً (. . .) أول خطوة نحو اختفاء الكورس الذي ستتراجع أدواره بسرعة مخيفة مع اوريبيد، وأغاثان والملهاة الجديدة»[1].

بالمقارنة مع جيرودو، يبقى سارتر أقرب إلى أشيل، وهذا ليس صدفة مع أنه يأخذ النص في اتجاه مخالف ألا وهو تأكيد حرية الانسان ضد حرية الاله والقدر (هذا الاتجاه الذي سارت عليه المسرحيات اليونانية)، وكذلك في نقده لسقراطية جيرودو، التي جعلت جيرودو يقترب في مسرحيته من أوروبيد.

ورغم ذلك، فإن سارتر يأخذ بعض العناصر الصغيرة جداً من «الكترا» جيرودو مثل شك «الكترا» في الالهة، ومع ذلك،

(1) Nietzsche. «L'origine de la tragédie» (œuvres complètes). Tome 1. p: 103.

فإن مسرحية سارتر تختلف كثيراً عن مسرحية جيرودو. إذ يحضر فيها أورست كانسان حر، يرافقه مربٍّ؛ بينما هو في «الكترا» جيرودو، غريب يحاول أن يتذكر وتوجهه الكترا في كل فعل من أفعاله إذ بعد أن يقوم بفعله (قتل امه وعشيقها) يتوارى ويختفي عن المسرح ويأتي الحل مع الكترا. بينما في «الذباب» فإن الجزء الأهم من المسرحية يدور بعد القتل، في اللحظة التي يؤكد فيها أورست مسؤوليته وحريته.

ج ـ الكترا أو فشل التجاوز

لا بد من الاشارة إلى أن ما يثير ندم الكترا هو موت كليتمنستر، وليس موت اجيست، الذي رأت فيه فعل حق. وتشعر عند موته بفرح لا شك فيه، ولا يخالطه أي ندم: «الكترا: (. . .) لقد أردت أن أرى هذا الخنزير القذر ممدداً عند قدميّ (تنتزع المعطف) ما تهمني نظرتك (التي تشبه) السمكة الميتة؟ لقد أردتها هذه النظرة، وأنا أتمتع بها»[1]. وما ان تبدأ بالندم على عملية القتل الثانية، حتى تسمي أورست بـ «جلاد أمه» وتقول له: «هل تستطيع أن تمنع بأننا قاتلي أمنا؟» إذن ما يثير الندم ليس قتل أوجيست الذي تقبله الكترا كفعل عادل. بل موت كليتمنستر. وسنحاول أن نفهم ندمها، جزئياً، من خلال مفهوم «الرغبة» الذي يحلله سارتر في «الكون والعدم» «L'Etre et le Néant». ويرى في كل رغبة تعبيراً عن «كلي (الواقع الانساني). . . وهذا لا يعني أنه يوجد، وقبل كل

---

(1) Sartre. «Les Mouches». p: 205- 206.

تحديد، رغبات مجردة ومشتركة بين كل الناس، لكن للرغبات الملموسة بنى تظهر عند دراسة الكائن (الانطولوجي)، لأن كل رغبة سواء أكانت رغبة الأكل أو النوم أو الرغبة في خلق عمل فني، كل رغبة تعبر عن كل الواقع الانساني»[1] والرغبة التي تعبر عن حقيقة الكترا هي رغبة الانتقام، التي حلمت بها مدة خمسة عشر عاماً.

ويتوضح هذا الواقع، وهذه الحقيقة في علاقة الكائن مع موضوع رغبته، حيث الرغبة هي نقص في الكون؛ يتطلب الـ ـ عمل من أجل «الحصول» و«الكون»، «إذا كنت أرغب في كتابة كتاب والتنزه، فإن هذا يعني أني أرغب بعمل هذا الكتاب والقيام بهذه النزهة»[2].

ترغب الكترا في الانتقام لوالدها، ويعني هذا موت قاتليه «أجيست وكليتمنستر[3] موت، وفق تحليل سارتر للرغبة، عليها أن تنفذه (الكترا) بنفسها. وتأخذ الكترا على مسؤوليتها مقتل أوجيست، ولديها ثمة مشاركة فعلية في قتله: «الكترا (لاورست): اضرب، لا تعطه الوقت ليصرخ، سامترس عند

---

(1) Sartre. «L'Etre et le Néant». p: 663.

(2) ن. م. ص: 663.

(3) تشارك كليتمنستر، في المسرحيات القديمة، في قتل زوجها بواسطة فأس تستخدمه الكترا في الدفاع عن اورست. وقد قتل «أغامنون» في مسرحية «الذباب»، بواسطة فأس في غرفة الحمام. وقاتله هو اوجيست، ولا تعطي المسرحية أي معلومات إضافية حول مقتل اغامنون.

(4) S. «Les Mouches» p: 202.

الباب»[3]. وهذا يعني أنها قامت بالفعل، وانها تملكت فعل القتل؛ لأن إنجاز الرغبة يجب أن يتم من قبل الشخص الذي يرغب. كما يوضح سارتر ذلك: «لا يهمني هذا الوجود إلا بمقدار ما تعطيني صلة الخلق بيني وبينه، حق تملك خاص. إذ لا يتعلق الأمر بأن توجد لوحة فكرت فيها، بل يجب أن أوجدها أنا»[1]. ومع أن سارتر يتكلم هنا عن الابداع والرغبة فيه، فإن هذه الفكرة تنطبق على كل الرغبات، وهنا رغبة الانتقام. ومفهوم تحقيق الرغبة من قبل حاملها، مهم جداً هنا لفهم موقف الكترا، التي تتشبث بأخيها، بعد مقتل أمها، وتحاول الكترا بهذا، أن تستأثر بالفعل وأن تمتلك عملية القتل التي لم تشارك فيها:

«الكترا: أورست (وترمي بنفسها بين ذراعيه).

أورست: ممَّ أنت خائفة

الكترا: لست خائفة، أنا سكرى، سكرى من الفرح، ماذا قالت؟ هل ناشدتك الرحمة طويلاً»[2].

الكترا تريد أن تعرف كل شيء في الحال. والمعرفة، كما يقول سارتر وسيلة للتملك: «إنه أيضاً تملك... أن تعرف»[3]. ولكن أورست لا يجيبها، ويرفض أن يصف لها موت والدتها: «أورست: (...) لكنني أرى انه من الأفضل ألا أتكلم، هناك

---

(1) Sartre. «L'Être et le Néant» p: 206.

(2) Les Mouches. p: 206.

(3) S. L'Être et le Néant. p: 665.

(4) Les mouches. p. 207.

ذكريات لا نتقاسمها مع أحد، واعلمي فقط أنها ماتت»[4].
يستأثر أورست بفعل القتل لوحده، مع انه يقول لها (لالكترا) انها ارادته وانهما قاما به معاً. وبالحال يتغير موقف الكترا، ويولد خوفها وندمها معاً. فالليل يحيط بها، وتحاول مرة أخرى أن تستعيد عملية القتل: «الكترا: ارمِ سيفك؛ واعطني هذه اليد (تأخذ يده وتقبلها)؛ أصابع قصيرة ومربعة. لقد خلقت لتأخذ ولتقبض. أيتها اليد العزيزة، إنك أكثر بياضاً من يدي، كم ثَقُلتِ لتضربي قاتلي والدنا! انتظر (وتذهب لتحضر مشعلاً تقربه من وجه أورست). يجب أن أضيء وجهك، فالليل يثقل ولم أعد أراك جيداً. وأنا بحاجة لرؤيتك، لم أعد أراك جيداً، أنا خائفة منك، يجب أن لا أدير عيني عنك، أحبك؛ علي أن أفكر أني أحبك، كم تبدو غريباً»[1] الحب، وسيلتها الأخيرة لتملك قتل والدتها، ولكنها تفشل، ما تريده هو فعل القتل الذي استأثر به أورست واحتفظ به لنفسه. إنه يشعر أنه حر، بينما لا تشعر الكترا بذلك، حتى لو أنها رغبت في قتل والدتها، فإنها في الحقيقة ستندم لفعل لم تقم به، أو يمكن أنها ستندم لأنها لم تفعله هي؛ فلقد سرق أورست حلمها، واستأثر به، وكل ندم الكترا، وكل عذابها عندما ستلاحقها الايرينيات Les Erinnyes، يأتي من جهلها للظروف التي رافقت قتل والدتها. ولم تعد تدري، وقد سرق أورست حلمها، هل أرادت فعلاً قتل والدتها أم لا!

---

(1) Les mouches. p. 208.

«أورست: (. . .) الكترا، لقد أردنا هذا الاغتيال معاً، وعلينا أن نتحمل تبعاته معاً.

الكترا: أتدعي بأني أردته؟

أورست: أليس هذا صحيحاً!

الكترا: لا، هذا ليس صحيحاً. . . انتظر. . . بلى. آه، لم أعد أدري؛ لقد حلمت بهذه الجريمة، ولكن أنت من قام بها، جلاد امك»[1].

بالواقع فإن فشل الكترا، كان متضمناً في ظرفها، وهي وإن رغبت في قتل والدتها، فإنها حملت هذه الرغبة في داخلها بشكل «سلبي» لقد بيّن سارتر في «دفاتر الاخلاق» أن من يعيش في الرغبات لا يحققها أبداً. وكان لرغبة الكترا خاصية؛ ذلك أن كل رغبة تقود بشكل طبيعي إلى تدمير موضوعها، والكترا لم تكن تريد ذلك: «وكما يقول هيغل. التعاسة هي ان الرغبة تحطم موضوعها (في هذا المعنى، كان يقول، إن الرغبة هي رغبة أكل). وكردة فعل على هذه الضرورة الجدلية يحلم الـ ـ ذاته بموضوع يتمثله الانا كلياً، يكون الانا دون أن يذوب فيها (في الأنا). ويحتفظ ببقية الـ في ـ ذاته. لأن ما أريده بالذات هو هذا الموضوع (هنا جريمة القتل) وإذا أكلته، لا أعود أملكه، ولا أعود التقي إلا أنا»[2]. وهذه حال الكترا؛ لقد كانت تريد الانتقام، ولكنها لم تكن تحتمل أن تكون لوحدها على الطرقات، وهي

---

(1) Les Mouches. p: 221.

(2) «L'Être et le Néant» p: 668.

بحاجة لوالدتها. ولمدة خمسة عشر عاماً، لم يكن لالكترا إلا رغبة واحدة، وبعد إتمام الفعل، تمضي بقية حياتها تندم على فعل واحد لم ترتكبه. وهذا الندم هو أيضاً وسيلة لاستملاك الفعل، وهذا ما يُظهر أشكال الكترا وعجزها عن تجاوز فعلها، فإذا لم يأتِ أورست لقتل والدتها، لكانت الكترا قد بقيت في قصرها تحلم بهذه الجريمة، عاجزة عن اتمامها أما وقد جاء أورست ونفذ العملية، فإنها ستقضي بقية حياتها في الندم على هذا الفعل وفي استحالة تجاوزه مخافة أن تفقده، وهذا ما يسميه نيتشه بالجنون: «لكن الفكر شيء والتنفيذ شيء آخر، وشيء آخر أيضاً صورة الفعل، ولا تدور بينها عجلة السببية، فهذا رجل يشحب من صورة (فعله)، لقد كان بمستوى فعله عندما قام به ولكن وما ان أتمه حتى لم يعد يحتمل صورته، فهو لم يتوقف عن رؤية ذاته كفاعل لفعل واحد، وهذا ما اسميه جنوناً. لقد صار الاستثناء كائنه، وتحول إلى ماهيته»[1].

ولا تعيد الكترا هذه الصورة «للمجرم الشاحب» فقط، بل انها وبخوفها من الطرقات ومن الوحدة تشكل صورة آخر الرجال المحتاجين إلى حرارة الآخرين. وهي صورة جميع سكان أرغوس الذين يبتهلون إلى السماء عن جرائم لم يقوموا بها، لقد تكلم نيتشه عن ذلك أيضاً. «ليست جريمتكم، ولكن هشاشتكم هي التي تصرخ في السماء، بخلكم في وسط

(1) Nietzsche. Ainsi parlait Zarathoustra. p: 47.

(2) ن. م. ص: 10.

الخطيئة، هذا هو الذي يصرخ نحو السماء»[2].

وإذا رضخت الكترا، شأن سكان أرغوس، لنظام من القيم، تسيء إليهم أكبر الاساءة، فإن أورست يؤكد فعله ويتابع طريقه. وتمثل الكترا جميع الناس الذين لا يتوصلون إلى تأكيد حريتهم، والمساعدة التي يقدمها لها أورست، تصور حدود المساعدة التي يستطيع أي رجل حر أن يقدمها إلى مضطهدي العالم. ونلاحظ مسؤولية الكترا عن ظرفها وعن تحررها. وفشل «الزعيم» أو من يساعدها (أورست) في أخذ هذه المسؤولية بنفسه، **كل منا وحيد أمام ظرفه ووضعه، ولا يستطيع أي شخص آخر أن يقدم لنا يد العون**، فالمسؤولية في الأخير مسؤوليتنا وكل أحلامنا ورفضنا علينا أن نحققها بأنفسنا، ويشكل فشل أورست في تحرير الكترا، إشكالية الانسان الحر، الذي يناضل مع «الحشد» ولكنه لا يتوصل أبداً، إلى تحقيق كل رغباته، ذلك لأن المسؤولية النهائية تقع على الشخص نفسه. ولا يستطيع أي إنسان آخر أن يحل محله. إنها حقيقة وحدتنا، فالانسان وحيد، ومسؤولية تحرره تتعلق به وحده. فإما أن يتخطاها ويحقق حريته، وإما أن يبقى أدنى من مستوى حريته ووحدته، ويبحث شأن الكترا عن دفء الآخرين، لكنه بذلك يكون أدنى من مستوى انسانيته كما يقول سارتر وكما تبين لنا هذا الكترا. وسنرى بسطاً لهذه المشكلة في علاقة الزعيم مع أتباعه ضمن الحزب الواحد، وسنرى حدود هذا الزعيم في تأمين حرية الآخرين.

قبل أن نحاول، فهم ما يحمله أورست في فعله، لنقل إنه

من الممكن تحليل ندم الكترا من خلال الوضع السياسي للمرحلة التي تمت خلالها كتابة المسرحية وهذا ما أراده منها سارتر أيضاً فلقد ذكرنا أن «الذباب» قد كتبها سارتر أثناء حكومة فيشي، الذي كان يحاول أن يجعل الفرنسيين يقبلون الندم والعذاب. وأن يمنع المقاومة، التي كانت موجودة وإن بضآلة. وكلما فقد الالمان أحد أفرادهم كانوا يعدمون مقابله عشرة فرنسيين، كما أشرنا إلى ذلك، يتم اختيارهم عشوائياً. وهكذا فإن أية مقاومة للالمان كانت تضع المناضل الفرنسي أمام اختيار أخلاقي صعب، فعليه أن يقتل ألمانياً والقبول في الآن عينه بالتضحية بعشرة فرنسيين وهذا هو الخيار الذي قبله سارتر، وفشلت الكترا في تحقيقه.

د ـ اورست: الانسان الحر وتخطي التراتبية

إذا كانت الكترا تظهر في المسرحية، منذ بدايتها، كامرأة عبدة وخادمة ممتلئة بالحقد والكراهية والرغبة في الثأر، فإن اورست، على العكس منها، يظهر كرجل حر، وإنسان أعلى: «المربي (. . .) ها أنت الآن، شاب غني وجميل، نبيه كعجوز، وحر من كل عبودية ومن كل المعتقدات. بدون عائلة ولا وطن ولا دين ولا مهنة، حاضر لكل الالتزامات، وتعلم أنه لا يجب الالتزام أبداً وأخيراً **إنسان أعلى**، قادر، فوق ذلك على تعليم الفلسفة والعمارة في أكبر المدن الجامعية، ومع ذلك تتشكى؟»[1] حتى أن اسم اورست نفسه يوحي بالمتوحد في

---

(1) Les mouches. p: 120.

في الجبال، والقادم من الأعالي. «أورست = اورُوس = القادم من الأعالي ومن الجبال»[1].

وحريته غياب وخفة، لقد جاء ارغوس ليلتقي مسقط رأسه، ليجد الجاذبية، وهو بذلك نقيض باريونا الغارق، كما رأينا، بالعذاب الذي أكدت له ولادة المسيح واقعاً إنسانياً آخر، واقع الحرية والخفة؛ بينما يشكو أورست من الخفة المطلقة: «أورست: ولكن لا، أنا لا أشكو أبداً، لا أستطيع أن أشكو، لقد تركتَ لي حرية هذه الخيطان التي تستطيع الريح أن تنزعها من العكاش، والتي تتأرجح على علو عشرة أقدام عن الأرض؛ إني لا أزن أكثر من خيط وأعيش في الهواء»[2]. ومع هذه الحرية التي تضعه خارج كل الاضطرارات، يريد أورست ان يزن وأن يؤثر بكل وزنه، يريد ذكريات[3] ليرميها من جديد وليحتفظ بهذه الحرية نفسها. ونرى أن أورست يعلم أن الالتزام بخط مرسوم مسبقاً هو شيء عامي، ولكن ورغم علمه أنه إنسان أعلى، فإنه يريد أن يكون من بين سكان ارغوس، بفيض من هذه الخفة، يريد أورست أن يكون رجلاً بين الرجال، شأنه في ذلك شأن ـ

---

(1) Pierre Brunel. «Pour Electre».

(2) Sartre. Les Mouches. p: 121.

(3) لقد وضح سارتر في «الكون والعدم» هذه الرؤية للحرية التي تقف ضد الذكريات؛ وهو يصف الفعل الحر كخلق مستمر، ويشبه ذلك بالمتزلج: «يحقق هذا التزلج علاقة فردية صرفة مع المادة، علاقة تاريخية. فهي تتجمع وتتماسك لتحمّلني ثم تقع مغمية في انفراطها ورائي. وهكذا أكون قد حققت ما هو فريد لذاتي بمروري، ومثال التزلج، الذي لا يترك أي أثر، هو التزلج على الماء» ص: 673 «L'Être et le Néant».

زرادشت، الذي يريد أن يعود رجلاً، بعد وحدته في الجبال، وبعد أن امتلأ بذاته: «بارك هذه الكأس الدهاق، تسكب سلسبيلاً مذهباً ينثر على الآفاق وهج حبورك: أنظر هذه الكأس تطمح إلى أن تفرغ، وزرادشت يريد أن يعود رجلاً»[1].

يختار أورست في البدء حريته الخفيفة ويقرر «ترك ارغوس. ولكنه يلتقي بألكترا التي تروي له رغبتها، وانتظارها لأخيها الذي سينتقم لها، ويخلصها من العبودية مع جميع سكان ارغوس، فيقرر أورست عندئذٍ أن يقوم بفعل ليحقق رغبته بالانتماء إلى ناس آرغوس وذلك بتلبيته رغبتهم وبتحريرهم من الندم الذي غرقوا فيه. ونجد هنا موقف باريونا عينه الذي يقرر قتل يسوع ليحرر اليهودي، ولكنه يقرر القيام بذلك من دون الرجوع إلى شعبه واستشارته، إذ يتمظهر البراكسيس فيه مباشرة. وعلى العكس فإن أورست يدرك هذا البراكسيس بفضل الكترا، التي تبين له ظرف شعبها، فيقتل أورست، أجيست وكليتمنستر، ولكنه، على عكس الكترا، يؤكد فعله ويطالب به في مواجهة الاله وأهالي ارغوس الذين جاؤوا يطالبون بموته. وبمرور هذه الحرية وما فيها من خفة وغياب إلى الفعل، فإنها تظهر مع الانسان الذي يخلق قيمه بمواجهة القيم المنتشرة، والذي يناقض «الذهن الجدي» «L'esprit de serieux»، الذي يعتبر القيم ما وراء الانسان. يحاول أورست قبل ذلك أن يستشير الآلهة التي تنصحه «بالانسحاب، وبعدم القتل». ولكنه يتمرد على هذا

(1) Nietzsche- Ainsi parlait Zarathoustra. p. 4.

القانون ويخلق خيره وارادته: «أورست (وهو ينظر إلى الحجر): إذن. . . هذا هو الخير؟ (فترة من الزمن، وهو يتابع النظر إلى الحجر) انسحب بخفة، بخفة، وقل دائماً «عفواً» و«شكراً». . . هذا إذن؟ (برهة) الكترا (. . .) هناك طريق آخر»[1].

وبمواجهة القيم المشيدة التي تقمع الانسان وتحوله إلى «ذهن جدي» والى «سوء النيّة» هناك طريق آخر، هو طريق الانسان، عليه أن يخلقه وإذا كان الاله يجاوب ويناقش، فإن سارتر يبين لنا، من خلال أورست، أن الانسان حر دون الاله وما وراءه.

ونيتشه أيضاً، طالب بقدرة الانسان على خلق قيمه، ولكنه خص بذلك الرجال الارستقراطيين، الاحرار. ولكن أليس هذا ما نراه في «الذباب»؟ أليس أورست هو الوحيد الذي يقوم بهذه الخطوة؟

وهكذا يقدم لنا أورست معياراً جديداً للعدالة: فالفرد هو الذي يقرر ما هو عادل: «أورست: ندم؟ ولماذا؟ لقد قمت بما هو عدل.

أوجيست: العدل هو ما يريده جوبيتر؟ (. . .)

أورست: وبما يهمني جوبيتر؟ فالعدالة قضية إنسانية، ولست أحتاج إلهاً ليعلمني إياها. ومن العدل أن أسحقك أيها النذل القذر، ومن العدل أن أقوّض مملكتك على سكان

(1) Les Mouches. p: 177.

(2) Les Mouches. p: 177.

ارغوس «من العدل أن يعود اليهم الشعور بالكرامة»[2].

فمعيار العدالة هو كرامة الانسان، ومن حرية الانسان يمكن أن يبدأ كل شيء. وكل ما يجعل الانسان حراً هو عدل. وباسم هذه الحرية سيترك أورست ارغوس باتجاه طرق جديدة عليه أن يخلقها وحيداً وهو حر الآن، ربما، لالتزامات جديدة.

هـ ـ ذهاب أورست

لقد كان ذهاب أورست وتركه لارغوس موضوعاً لانتقادات عدة. رأى فيه بعض النقاد، موقفاً لسارتر من الاحتلال، أي تجربة للحرية الفردية وبطولة للوعي[1]. وانه كان بإمكان أورست أن يبقى في مدينة ارغوس شأنه شأن «أي مواطن عادي، ليعمل معهم على إعادة سلطة سياسية شرعية»، رداً على ذلك نقول، إن اورست لو بقي في ارغوس، فإنه لن يكون كأي مواطن عادي، بل سيكون الملك، الذي تتمثل به السلطة الشرعية. وكنا قد أشرنا، من ناحية أخرى، إلى الوضع السياسي في فرنسا تلك الفترة، حيث كان المارشال بيتان هو الحاكم، وكان على المقاومة أن تشمل كل مواطن، وكان «صوت فرنسا الحرة» يأتي من انكلترا، لقد أراد سارتر، إذن، من «الذباب» أن تكون دعوة لحرية كل مشاهد يحاكم ضميره على خلاف باريونا، لم يكن أورست يريد أن يكون زعيماً؛ مع أنه توجه إلى سكان ارغوس على أنهم أتباعه وهو ملكهم. ويقدم اورست نفسه، بصفته ملكاً «دون أرض ولا أتباع».

---

(1) Royal Peter. Sartre. L'enfer et la liberté. Québec. P.U.C. 1973.

ويترك مفهوم «الجماعة»، الذي سيدرسه سارتر في «نقد العقل الجدلي»، المكان هنا لمواقف فردية. وما يطلبه أوْرست من «أتباعه» هو أن يتجاوزوا ظرفهم. مع تأكيده على حريته كحرية فردية تنخرط في أفعال معينة وتتجاوزها، بعد القيام بما تريده، مباشرة نحو تلك الخفة والغياب التي هي تعريفها بالذات. وبتركه ارغوس، فإن اورست يحمل معه كل أخطاء وندم رجاله، كما الانسان الأعلى الذي يقول عنه نيتشه انه يشبه المحيط الذي يتلقى الانهر الوسخة (التي يكوّنها الانسان) دون أن يتسخ: «إن الإنسان، في الحقيقة، هو نهر متسخ، ويجب أن تكون محيطاً لتستطيع أن تستقطب نهراً وسخاً، دون أن تتسخ أنت. أنظروا، إني أعلمكم الانسان الأعلى، انه هو هذا الذي يستطيع أن يتلقى ازدراءكم الكبير»[1]. وأورست لا يتسخ بندم رجاله، فهو يحمله معه ويتجاوزه.

تذكرنا هذه الرؤية للحرية وتعريفها بالخفة والالتزام وتجاوز الذات، الذي يتجدد دائماً: إنخراط الـ - ذاته في الظرف وتحوله إلى الـ - في - ذاته، وتجاوزه من جديد ليعود الـ - لذاته، حيث يتعرض لظرف جديد، يختار فيه من جديد. . . ، كل هذه الدورة المستمرة والمتجددة، تذكرنا بـ «العود الابدي للعين نفسه» (L'Eternel Retour du même)، لنيتشه. . . والذي يفسره هايدغر على أنه عود ابدي لـ (إرادة الاقتدار»، التي يفسرها بالرغبة والشغف والارادة. هذه الارادة التي تعود أبدياً.

(1) Nietzsche. Ainsi parlait Zarathoustra.

وبالفعل، فإن سارتر يقول في «الكون والعدم» ان «الـ ـ لذاته» لا يعرف الموت أبداً «. . . لأن الـ ـ لذاته هو الكون الذي يتطلب دائماً «بعد» لا يوجد أي مكان للموت في الكون الذي هو الـ ـ لذاته»[1]. إذن محكوم على «الـ لذاته» على «الحرية» أن لا تشبع أبداً وأن تكون هذا النقص المتجدد أبدياً.

لقد رأينا أن أورست هو حرية تنخرط في فعل، ويعرّف حريته على أنها خفة؛ ولنلاحظ أن سارتر يعرف الحرية بالـ ـ لذاته، الذي يبحث عن أن يكون في ـ ذاته ـ ولذاته في آن معاً. وترجع هذه الرغبة وهذا البحث في كل مرة يتحقق فيها الـ ـ لذاته، وما تكاد قدما اورست تنغرزان في الأرض، حتى تنبعث حريته بخفتها وتحمله نحو التزامات جديدة، ونستطيع القول، بعبارة نيتشوية، إننا نلقى عند سارتر عوداً أبدياً للحرية، ولكن في كل مرة تعود، في كل مرة تنبعث من جديد، فإن الانسان يكتسب أعماقاً جديدة. وسيعاود اورست دورته بعد أن يترك ارغوس وسيواجه في كل مرة مصاعب جديدة. فعل وانخراط يزرعه في الأرض، وحرية تجعله يتخطى الموقف: «اورست: (. . .) لقد كنا خفيفين جداً يا الكترا: وتنغرز قدمانا الآن في الأرض كعجلات مركبة في أخدود، تعالي، سوف نرحل ونمشي بخطى ثقيلة منحنيين على عبئنا العزيز»[2]. ونقرأ في «هكذا تكلم زرادشت»: «لماذا أنت خائف: إن الانسان ليشبه الشجرة، كلما

(1) L'Être et le Néant: 624.

(2) Les Mouches. p: 238- 239.

أراد أن يرتفع أكثر نحو الأعالي والنور، كلما انغرزت جذوره في الأرض وفي الأسفل وفي الظلمات وفي أعماق الشر»[1].

و ـ اورست الزعيم وانعدام التواصل

يصف ف. جانسون في كتابه «سارتر» علاقة أورست بسكان ارغوس. ويقدمهم على أنهم حشد، يغيّر موقفه وفقاً لقانون الأقوى دون أي تفسير موضوعي، سوى الخوف والطاعة، ففي الصباح ثار الحشد على أجيست وضد الكترا وضد اورست ومعه. وحتى عندما يثور هذا الحشد ضد اجيست فإن ثورته تقرب من الصلاة والدعاء أكثر من قربها من الثورة: «الحشد: اجيست، اجيست. الرحمة.

امرأة: آه، نعم، نعم الرحمة، ألن يشفق عليّ أحد!»[2].

ونفس هذا الحشد، يتمرد ضد أورست الذي يُسكته بكلمة. ويبين ف. جانسون، إن اورست يحتقر هذا الحشد قليلاً، وبالفعل فإنه يمكن مقارنة شعور اورست نحو الحشد، بشعوره نحو الكترا، التي تمثل جميع أهالي ارغوس. وإذا قتل اورست من أجلها، ومن أجل سكان ارغوس فهو أصلاً قتل، من أجله بالذات. ولكنه لا يشفق عليها، ولا يقبل بأن يندم ليريحها، حتى لو ندم، فإن ذلك لن يشفيها، بل سيغرقان معاً في الندم: «اورست: عذبني قدر ما تشاء فلن أتأسف أبداً.

جوبيتر: حتى ولا الدناءة التي وصلت اليها اختك. بسببك؟

(1) Ainsi parlait Zarathoustra. p: 53.

(2) Les Mouches. p: 151.

أورس: ولا حتى ذلك!

جوبيتر: الكترا هل تسمعين؟ هذا أخوك الذي كان يدعي بأنه يحبك!

أورست: أحبها أكثر من نفسي ولكن آلامها تأتي منها، فإنها هي وحدها التي تستطيع أن تتخلص منها، إنها حرة»[1].

ونفهم من كلام اورست هذا، **المسؤولية المطلقة لكل واحد تجاه نفسه، ووحدة الانسان**. ولكن إذا لم يتوصل رجال ارغوس ولا الكترا إلى تأكيد حريتهم ومسؤولياتهم، فإن هذا لا يعني أنهم ليسوا أحراراً ولا مسؤولين، وكونهم أحراراً مبدئياً، فإن أورست ومعه سارتر «ينفصل» عنهم ولا يبقى معهم؛ ولكن هذا لا يعني أن يقوم الزعيم، أو الانسان الحر، بفعل ما للجماعة التي لم تصل بعد إلى مستوى الحرية الفعلية. على أن يرد هذا الفعل على الظرف الفردي للزعيم الذي يرتبط بواسطته بظرف الجماعة. مع أن هذا الفعل سيفهم على مستويين مختلفين مستوى الزعيم ومستوى الحشد، (كما رأينا مع باريونا والتزامه، ونضاله للدفاع عن يسوع بينما فهم الحشد، هذه الولادة بشكل مختلف تماماً عن فهم باريونا لها).

ويظهر تفرد أورست بالنسبة إلى الحشد، والملك الآخر (اجيست)، كونه يحمل مسؤولية فعله: «اورست: (. . .) لقد كففتم عن الصراخ؟ (يسكت الحشد)؛ اعلم، أنا أخيفكم، فمنذ خمسة عشر عاماً، يوماً بيوم، توجه ~~اليكم~~ كذاب آخر، كان

---

(1) Sartre. «Les Mouches» p: 225.

يلبس، حتى مرفقيه، قفازين حمراوين. ولم تخافوا منه، لأنكم قرأتم في عينيه انه منكم وانه لم يكن لديه الجرأة ليعترف بأفعاله»[1]. ويعي اورست المسافة التي تفصله عن رجاله. وعدم امكانية التواصل معهم. ولكَونه أكثر «جذرية» من باريونا، وأكثر «رومانسية» فإنه يعترف لهم بذلك ويتابع طريقه. وحتى عندما يترك المدينة فإنه يتركها كزعيم، إن لم يكن كإله يشتري أخطاء رجاله، خارج كل عقوبة، كما يقول نيتشه عن الاله: «اورست: (. . .) إن أخطاءكم وندمكم، وقلقكم الليلي وجريمة أوجيست، كل هذا لي، آحذه كله على عاتقي. لا تخافوا، فإن أمواتكم هم أمواتي»[2].

ز ـ الاله الملك والانسان الحر

لقد قام بعض النقاد باجراء التقارب والتشابه بين جوبيتر والطقوس التي يوحي بها، وبين الاله المسيحي. فقارنوا بين عيد الموتى، وانتشار الشعور بالذنب والمواضيع المسيحية شأن الخطيئة الأولى. ولكن، إذا كان جوبيتر يمثل الاله المسيحي، فهو (هذا الاله)، كما تتصوره العامة: وكمثل على ذلك نستطيع أن نفكر بالمعجزات التي يقوم بها جوبيتر مثل ابعاد الذباب عن اورست، وأوامره إلى الايرينيات وقد سبق ورأينا هذه النظرة الشعبية للاله في «**باريونا أو ابن الرعد**» مع احلام العامة. ونستطيع أن نقول بخصوص هذه المرحلة (باريونا، الذباب) ان

---

(1) Les Mouches. p: 243.

(ب) Les Mouches. p: 244.

سارتر كان ينتقد فيها الدين المسيحي. ونستطيع أن نقول الشيء عينه فيما يخص الخير والشر اللذان يقدمهما جوبيتر. على أنهما بالنسبة لسارتر، الخير والشر كما يتمثلهما الدين المسيحي، حيث الانسان هو الشر بينما الأرض والكون والاله هم الخير. «جوبيتر: (. . .) انت لست في ملكك، أيها الدخيل، أنت في العالم كالشوكة في العظم، كالصياد المخالف في غابة المولى. لأن العالم طيب، وقد خلقته وفق إرادتي، وأنا الخير، ولكنك أنت من قام بالشر، وتدينك الاشياء بصوتها المتحجر (. . .) وماذا يكون هذا الشر الذي تفخر به سوى انعكاس الكون (. . .) سوى صورة خادعة تستمد وجودها من الخير بالذات»[1]. الخير في كل مكان، إلا في الانسان الذي اقترف الخطيئة الأولى. ورغم ذلك فإن جوبيتر نفسه يعلن موت الاله: «جُوبيتر: أيه اورست!، كل ذلك كان متوقعاً. إن رجلاً سيأتي ليعلن تحطمي»[2]. ولكن ألم يعلن نيتشه موت الاله! بالواقع لقد برهن كل من نيتشه وسارتر أنه لا يكفي أن يموت الاله لتنتهي معه كل قيمه وكل أنواع الرجال التي تستدعيها[3]. ولكن، وبالمقابل فإن الانسان الحر، والانسان الاعلى بوجودهما فقط يؤديان إلى موت

(1) Les Mouches. p: 231- 232.

(2) ن. م. ص: 236.

(3) إن أخلاق الواجب ـ عندما يكون السيد غائباً (هنا الاله). هي في الواقع نمط من العلاقات الانسانية والاجتماعية: نمط من الاستلاب الذي يدور في حلقة مفرغة، من العبودية بغير سيد، من التضحية بالانسان من أجل اللانساني». «Cahiers pour une morale». p: 283.

الاله، بينما العكس ليس صحيحاً وبهذا المعنى، نعتقد أن سارتر يقول ان البرهان على عدم وجود الاله والالحاد ليسا عن اشكالات الوجودية، التي لا تهتم لوجود الاله أو لعدم وجوده؛ لأنها (الوجودية)، كما رأينا مع اورست، تؤدي إلى قتل الاله بطريقة غير مباشرة. فحرية اورست حرية إيجابية تقول: «أنا أريد»، وبنتيجة ذلك تتساقط الاصنام لوحدها، من خلال حرية الانسان ذاتها ومن خلال إرادته.

وما يبرز في «الذباب» هو تحليل للسلطة كما يراها سارتر، فثمة تشابه بين سلطة الاله وسلطة الملك (الاله الأرضي)، كما يبين ذلك جوبيتر، فالاله «هو الحد الأقصى للملك. وتقوم سلطتهما على **الجهل**، الذي يغش الانسان، وعلى معرفتهما بحقيقة: **أن الانسان حر، ولكنه لا يعلم ذلك**: «جوبيتر: (. . .) إن السر المؤلم للالهة والملوك: هو ان الناس أحرار. إنهم أحرار يا اجيست وانت تعلم ذلك وهم لا يعلمون»[1]. وهذا الجهل الذي يحافظ عليه الملوك والالهة عمداً، هو كذب وعنف يقود إلى احتقار الانسان. وقد رأينا أن أفعال اورست تنبع من حريته وإن الآلهة والملوك يحاولون أن يُبقوا الانسان تحت نظرهم كشيء، وبالتالي كعبد، وهذا ظلم للانسان، إذ يحاول الإلهة والملوك أن يحتفظوا بالبشر تحت نظرهم حتى عندما يكون هؤلاء في أقصى وحدتهم، يتدخلون بينهم وبين ذاتهم، بين الانسان وفكره يقف الاله كناظر مراقب يعيق حرية

---

(1) Les Mouches. p: 198.

الانسان ويحوله إلى شيء تحت نظر هذه الحرية المُطلقة (الاله والملك). «وهكذا فإني اؤكد (سارتر) فعلياً ذات الآخر الحرة والواعية التي تعمل على وجود العالم، بتزامنها مع امكاناتها الخاصة، ووجود هذه الذات دون وسيط هو الشرط الضروري لكل فكرة اكونها حول نفسي، فالآخر هو أنا الذي لا يفصلني عنه شيء، لا يفصلني شيء على الاطلاق. إن لم يكن حريته الصرفة والمطلقة، أي هذا اللا تحديد للذات الذي عليه أن يكونه لذاته وبذاته»(1). وهذا ما لعبه اجيست لمدة خمسة عشر عاماً: «اجيست: متشابهان! بأي سخرية يقول الاله إنه يشبهني؟ فمنذ أن بدأت حكمي «كل أفعالي وكل كلماتي تهدف إلى أن تؤلف صورتي، وأريد من كل واحد من أتباعي أن يحمل في داخله وان يشعر، حتى في وحدته، بنظري القاسي يثقل أكثر أفكاره سرية»(2). لكن اجيست ذاته، كان أول ضحية لنفسه، إذ لم يعد يرى إلا صورته في أعين أتباعه، فبدلاً من أن يكون وعياً وحرية تبحث عن تأكيد ذاتها، غرق في «سوء النية»: «اجيست: (...) ولكني كنت أول ضحية، فلم أعد أرى ذاتي الا كما يرونني... أيها الرب الكلي القدرة... من أكون؟ إن لم أكن خوف الآخرين مني!»(2).

ولكنه إذ تحول اجيست بارادته إلى أن لا يكون إلا هذا الخوف الذي يلقاه من رعاياه؛ فإن الاله ليس إلا هذا النظر

---

(1) L'Ête et le Néant. p: 330.

(2) Les Mouches. p: 199.

الذي يرميه عليه الانسان: «جوبيتر، ومن تظن أني أكون (مشيراً إلى التمثال)، أنا أيضاً لدي صورتي، ألا تعتقد أنها تدوخني؟ منذ ألفي عام وأنا أرقص أمام البشر، رقصة بطيئة وكئيبة. وعليهم أن ينظروا الي، وطالما ينظرون فإنهم ينسون أن ينظروا في ذواتهم؛ إذا نسيت نفسي للحظة، وإذا تركت نظرهم يميل...»[1]. والحقيقة ان جوبيتر والالهة الآخرين ليسوا إلا من خلق الانسان، ولا يوجدون الا من خلال نظر الناس الذين يخلقونهم كحرية، اما في الواقع فإنهم ليسوا شيئاً؛ وهذا ما يميز الالهة عن الملوك، هذا هو السر الذي لا يستطيع جوبيتر ان يعترف به لاجيست، فالآلهة ليسوا الا هذا النظر، ويفرض الملوك هذا النظر، بينما هم (الملوك) حرية تحد ذاتها بدور معين؛ والاله ليس إلا انعكاساً. وإذا نظر الناس إلى أنفسهم فإنهم سيجدون الحرية، التي بتأكيدها، تنفي الآلهة وتجعلهم يختفون. «اجيست: حسناً».

جوبيتر: دع عنك، فهذا يعنيني وحدي، أنت تعب يا اجيست، ولكن مِمَّ تشكو؛ ستموت، بينما أنا، لا! طالما هناك رجال على هذه الأرض، فأنا محكوم بأن أرقص أمامهم»[2].

علينا أن نفهم هذا المقطع الأخير من كلام جوبيتر كالتالي: «طالما هناك رجال يخلقونني». بينما اجيست هو رجل حقيقي وحرية حقيقية؛ لذلك يقتله اورست كونه اغتصب السلطة وكونه

---

(1) Les Mouches. p: 199.

(2) ن. م. ص: 199.

يبقي الشعب في الجهل، بينما يعلن جوبيتر انهزامه أمام قيام حرية الانسان.

«اجيست: (. . .) أيها الاله الكلي القدرة، ماذا تنتظر لتصعقه (لأورست).

جوبيتر: (ببطء) لأصعقه؟ (تعب ومحدودب)، أجيست، للآلهة سر آخر (. . .) عندما تنفجر الحرية في روح انسان، لا تستطيع الآلهة شيئاً ضده»(1).

لقد أشرنا سابقاً إلى أن سلطة الآلهة والملوك تقوم على الجهل الذي يبقون الناس فيه. وربما لهذا السبب يرفض اورست أن يبقى في ارغوس، فهو يريد أن يعي رجال ارغوس لحريتهم، وبوجود ملك، ستبقى هناك سلطة لتخدمهم وتحولهم إلى شيء وفق مبدأ هذه السلطة، ولن يحصلوا بذلك على فرصة ليكونوا أحراراً. وإذا أعطاهم اورست، بصفته ملكاً، هذه الفرصة. فإنهم سيبقون سجناء لهذا الاله الذي يرقص أبداً أمامهم، والذي يخلقونه دائماً فقط بارادتهم يستطيعون أن يتغلبوا عليه، وكما يقول ف. جونسون، فإن اورست حينما يقول للحشد: «حاولوا أن تعيشوا، فهنا كل شيء جديد، وعلى كل شيء أن يبدأ tout est à commencer» ففي داخله فقط كل شيء جديد، وله فقط تبدأ الحياة: ولي أيضاً تبدأ الحياة»(2).

---

(1) Les Mouches. p: 201.

(2) F. Jeanson: «Sartre par lui-même» p: 19.

ربما يُفسِّر فشل رحيل اورست (بالنسبة إلى الحشد) بقاء ابطال مسرحيات سارتر الأخرى مع جماعاتهم.

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نفهم بعض مواقف الانسان الحر الملتزم، وان نقارنها بمواقف الانسان الأعلى عند نيتشه. ولقد رأينا في المسرحيتين (باريونا والذباب) أن الحرية تتأكد في موقفها ضد الاله، سواء أكان موجوداً أم لا، ومعه ضد كل المبادئ الميتافيزيقية التي تحول الانسان إلى شيء، إلى عبد. وهكذا، ينتج عن هذا التمرد على الاله نتائج تؤكد الحياة وتؤكد الانسان. وتندرج هاتان المسرحيتان في مرحلة كان سارتر ينتقد فيها الدين المسيحي، كما صار عبر العصور، وينتقد بالتحديد الرؤية الشعبية لهذه الديانة. مؤكداً على حرية الانسان ومسؤوليته. وقد قاربنا بين هذه المواقف وبين أفكار نيتشه.

لقد رأينا أن حرية الانسان تستلزم أن يقوم بنفسه بما يريد. وبأن يحقق ارادته بنفسه، وينتج عن هذه الوحدة الضرورية (وحدة الانسان في مواجهة مسؤولياته وفي مواجهة ذاته) استحالة أن يقوم أحد مقام أحد آخر في ما يجب عليه القيام به لتأكيد حريته. فعلى باريونا واليهود أن يثوروا بأنفسهم ضد الرومان لا أن ينتظروا قدوم نبي يقوم بالمعجزات، وإذا قدم، فإن هذا النبي قد جاء ليعلمهم ضرورة أن يناضلوا بأنفسهم ولوحدهم.

وعلى الكترا أن تقوم بنفسها بما يؤمن حريتها، واورست لا

يستطيع القيام بأي شيء من أجلها، أو حتى من أجل سكان ارغوس. وإذا أتم فعل القتل، فقد قام بذلك من أجله هو نفسه، فوالده قد قتل، واغتصب القاتل عرش أبيه، وقد وجد هذا الفعل تبريراً آخراً، لكون اجيست قد أغرق سكان ارغوس في الندم، وفعل اورست يساعد الارغوسيين، ولكنه لا يوفر عليهم الفعل الاساسي الذي يتوجب عليهم القيام به. وبذهابه يظهر لهم اورست نموذجاً للانسان الحر.

ونستطيع أن نقول، حول هذه النقطة، إن «باريونا أو ابن الرعد» يتبنى موقفاً «متقدماً» عن اورست في «الذباب»، وإن كان أقل «جذرية» منه، فإذا قرر باريونا لوحده، فإنه يقاوم مع رجال قريته، لقد وعى سارتر، منذ مسرحيته الأولى، ضرورة وأهمية العمل الجماعي لتغيير الوضع الاجتماعي، ولكنه يؤسس وحدة الفعل على قرار الزعيم. بينما نرى في «الذباب» ان اورست قد قام بالقتل لوحده (بعد أن بينَت له الكترا الظرف الذي تعيش فيه، وبعد أن تبين وضعه)، وطلب من الشعب أن يتغير بعد أن غيّر الظروف «الموضوعية». وفي ذلك فشل لعملية التحرر، إذا لم يتابعها سكان ارغوس بأنفسهم مع ان اورست، يمثل بامتياز، الانسان الحر مع كامل رومانسيته.

الفصل الثالث

الزعيم والسياسة

سنحاول في هذا الفصل أن نرى علاقة الزعماء مع جماعاتهم. وسنحدد صفات الزعيم ودوره. وسنحاول أن نستوضح من مسرحيتي الورطة ـ L'Engenage، والأيدي القذرة «Les Mains Sales» مواقف سارتر السياسية؛ كموقفه من الحزب الشيوعي، وموقفه من العنف وغيره، الخ.

I ـ الورطة L'Engrenage

أ ـ تقديم

«الورطة»، في الأصل، سيناريو لفيلم كتبه سارتر عام 1946. وكان عنوانه الاصلي «الأيدي القذرة» «Les Mains Sales». ونشر عام 1948 تحت اسم «الورطة» L'Engrenage. وكان يجب أن يصور حوالى سنة 1950، ولكن المشروع لم ينجح. بالواقع فإن علاقة سارتر بالسينما لم تحظ بالنجاح عينه الذي لقيته علاقته بالمسرح. وكما يقول ميشال كونتا وميشال ريبالكا هي علاقة غامضة وتعيسة، إذ لم ينل أي عمل من أعمال

سارتر، عند نقله إلى الشاشة الكبيرة، أي نجاح، ويعتبر كونتا وريبالكا أن سارتر لم يفهم دائما الفن السينمائي كما هو، بل فهمه من خلال مقارنته بالمسرح والأدب. ورغم أن «الورطة» قد كتبت في الأصل للسينما، فقد كانت موضوعاً لعدة اقتباسات مسرحية، وقد نقلها إلى المسرح جان ماركور J. Mercure، كما هي، دون أي تعديل، وقدمها على مسرح مدينة باريس «مسرح سارة برنار» سابقاً، في شباط 1969. من أجل ذلك أدخلنا هذا السيناريو ضمن دراستنا حول مسرح سارتر. إضافة إلى ذلك، فإن المسرحية التي ظهرت بعد عامين، والتي حملت اسم «الايدي القذرة»، أي الاسم الاصلي «للورطة»، تقدم لنا مادة للمقارنة بين هذين العملين. ورغم ان سارتر قد أوضح في ملاحظات أولية أنه لا توجد أية علاقة بين العملين: «لقد كتبت السيناريو في شتاء 1946، وقد حمل في الأصل عنوان «الايدي القذرة»، والمسرحية التي ورثت عنه الاسم، كتبت بعد عامين، ولا يحمل موضوع العمل الحالي أي شيء مشترك مع موضوع المسرحية»[1]، رغم ذلك، فإننا نجد في العملين إدانة للزعيم، جان اغورا J. Aguera في «الورطة» وهودرر في «الايدي القذرة». وتعمل الجماعة أو الزعيم الذي ثار على الزعيم الأول، على تطبيق سياسة الزعيم الأول التي كانت سبباً في الثورة عليه. إذن، إذا كان هناك تغيير في جو واحداث العملين، فإن بعض الشبه يبقى قائماً في بنيتهما.

---

(1) Les écrits de Sartre. p: 185.

ب ـ اللغة السينمائية

إن نقل مسرحية إلى فيلم سينمائي أمر يحدث غالباً؛ ولكن العكس هو أمر نادر حتى في أيام سارتر. ولقد وجد النقاد أن نقل سيناريو «الورطة» إلى المسرح كان خطأً. وهذا رأي لم يكن سارتر بعيداً عن أن يشاطرهم إياه، لكن بعد فوات الأوان.

يحتوي السيناريو على عناصر مسرحية، وفق مفهوم سارتر للمسرح، فالحوار، مثلاً، يتضمن الضروري فقط من الكلمات، والجمل غالباً قصيرة، ويتحول النظر إلى لغة يشدد عليها الكاتب، وكذلك الصمت والحركات:

«إلى اللقاء جان.

ـ إلى اللقاء (يقول ذلك دون أن يرفع رأسه).

ـ إلى اللقاء جان، يقول لوسيان.

يرفع جان عينيه نحو لوسيان، ويبتسم له بلطف، ويتناول باهمال كأساً موضوعة على طاولة صغيرة، ويضغط عليها بيده (. . .) ويقول لسوزان: اغسلي لي هذه.

ـ ماذا؟

ـ هذه؟

ويفتح جان يده، فإذا هي مليئة بالدم، لقد كسر الكأس التي يمسكها»[1]. الجمل قصيرة، وهذا ما يشرحه سارتر بمناسبة عرض المسرحية في باريس سنة 1968: «على المسرح الشعبي

(1) L'Engrenage. Ed. Novel: Paris. 1962. p: 83.

أن يكون قبل كل شيء مسرح فعل، وان يكون غنياً بالاحداث وفقيراً بالكلام. وان يكون بالامكان استخراج المعنى بشكل ما بصمت، ومن مجموع المسرحية بدل أن يكون معروضاً في الداخل. وأضيف اني لا أتصور في الوقت الحالي مسرحاً شعبياً لا يأخذ بعداً سياسياً»[1]. ونعتقد أن الدور الذي يلعبه «النظر والصمت»، في هذا السيناريو، يعود إلى تأثيرات سينمائية، وليس إلى المسرح. ويتضمن السيناريو تحديدات عديدة حول حركة الممثل خيث يعطينا انطباعاً بأن الفيلم (أو المسرحية) يدور ببطء شديد، وهذا ما لا نجده في مسرحيات سارتر الأخرى: «تتوقف السيارة البيضاء أمام سياج المصنع، حشد صغير، يصده حرس متجمع حول السياج، ينزل جان وداريو من السيارة، يتبعهما الحاجب بدون حماس، تسمع بعض الصرخات: يحيا اغورا! يحيا اغورا! يبدو بوضوح انهم جماعة التهليل. فالحشد غير منفعل، يسمع جان هذه الصرخات، يهز كتفيه، ويستدير باتجاه داريو: إن هذا لمضحك، ستقول «لمانيان» اني أفضل الصمت»[2].

يبدو ان هذا الوصف الدقيق لكل الحركات، والديكور يعود إلى مفهوم سارتر للسينما، فقد كان يحاول أن يسيطر بذلك على «عين الكاميرا»، حيث تكون «الرؤية منقادة» (موجهة) «Vision guidée». إذ يجعلوننا نرى (في السينما) ما يريدون،

---

(1) Un théâtre de situation. p: 86.

(2) L'Engrenage. p: 91.

فاحساسٌ بالصدمة موجه. بينما ما يجري على المسرح هو العكس. ننظر إلى ما نريد، من أجل ذلك من الصعب أن يحتفظ الممثل على المسرح بأهميته بينما يتكلم، في الوقت عينه، ممثل آخر. يملك المشاهد، إذن، على المسرح حرية أكبر، لذلك نجد في هذا السيناريو تحديدات كثيرة لا نجدها عادة في مسرحيات سارتر الأخرى، حيث يستطيع الممثل أن يوحي بالديكور، ويتم الايحاء بالفعل بواسطة الكلمات، كما سنرى في فصل الجماليات.

ويستعمل في هذا السيناريو خدع سينمائية، للدلالة على أهمية المشاعر بالنسبة للحاجب وللحشد، فيحصل أنه بمجرد التقاء شخصين (هيلين وجان) يختفي الجميع ولا يبقى في الغرفة الخالية الا رجل وامرأة (جان اغورا وهيلين) ينظران لبعضهما، ولا نعلم كيف استبدل المخرج هذه الخدع على المسرح.

وما يثير الانتباه في هذا السيناريو هو غياب الموسيقى، فليس هناك أية إشارة إليها، والضجة الوحيدة التي نسمعها هي ضجة الرشاشات، هل من الممكن أن تكون هذه المسألة قد تركت للاخراج؟

في تحليل له، يوضح سارتر ما حاول أن يقوم به، وهو «أن ينقل على الشاشة تقنية كان الروائيون الانكلو ـ ساكسون يستعملونها كثيراً قبل الحرب: وهي تعدد وجهات النظر (. . .) وفي الفيلم الذي كنت تخيلته، لا يوجد فقط قلب للتراتب

الزمني، ولكن الشخصية الواحدة تبدو بأشكال مختلفة جداً، وفق وجهة النظر التي تتكلم عنها»[1].

ونلفت النظر إلى الفلاش ـ باك، فالسيناريو يبدأ لحظة غزو القصر الحكومي، ثم تأتي المحاكمة التي يروي كل شاهد خلالها ما يجري، ويعيد صياغته ممثلاً على الخشبة، ويستعمل سارتر الطريقة عينها في «الأيدي ـ القذرة» ولنا عودة إلى ذلك (الفلاش ـ باك).

جـ ـ الزعيم

لقد أشرنا إلى أن سارتر يعالج في «الورطة» مسألة الزعيم. الواقع أو كما يقول فيرستيتن Pierre Verstraeten، فإن تطور شخصية جان اغورا، هو ما يشكل عقدة السيناريو.

لا يعطي اغورا أية أهمية للحشد، لا يعني ذلك أنه غير مبال، ولكنه لا يجد نفسه مضطراً إلى ان يبرر أفعاله تجاهه. مع كونه قام بما قام به من أجله (الحشد): «هل تسمع؟... قال فرنسوا.

ـ لا يكاد جان يدور، ويهز كتفيه، حتى يعود فيثبت نظره على قدم العامل الشاب»[2]. ويسخر من الجميع طيلة المحاكمة، فأغورا يقبل ما قام به ويؤكد عليه، وتصير الـ «أنا مضطر» إلى «لقد أردته هكذا» التي يتكلم عنها زرادشت. «جان

(1) Les écrits de Sartre. p: 185.
(2) L'Engrenage. p: 21.

أغورا: لقد قام هؤلاء بثورتهم، والآن سيقتلونني، وأنا سعيد بأنهم سيقتلونني. فأنا لا أستطيع أن أتحمل ما قمت به. ولكني غير نادم يا هيلين؛ لا على بانغا، ولا على لوسيان ولا على القرى المحروقة، وإذا كان علي أن أعيد الكرة فإني سأقوم بذلك مرة ثانية»[1].

ويتخلى أغورا عن رفض تبرير الذات أمام الحشد، واحتقاره، أمام هيلين، رفيقته وزوجة لوسيان والمرأة التي يرغب بها؛ إذ ما ان تصل إلى قاعة المحكمة حتى ينظر اليها، هو الذي كان يدير ظهره للقاضي وللجمهور. وبينما هي تتكلم دون أن تنظر باتجاهه، كان هو يراها ويثبت نظره عليها. اليها فقط عليه أن يقدم حساباته، ويبرر أفعاله، فقط أمامها: «لك وحدك هيلين، أريد أن أقدم حساباتي. لقد أحببت لوسيان، إنك لا تستطيعين أن تتصوري كم أحببته»[2]. لقد حكم أغورا البلاد كلها، نفي آلاف المساجين، أحرق القرى، ولا يشعر ان عليه أن يقدم حسابات للشعب، فقط لهيلين، المرأة التي أحبّ، وزوجة رفيقه. لها وحدها يشعر ان من «واجبه» أن يبرر أمامها كل أفعاله. كأنما الحب والصداقة والرفقة وحدها هي التي تخلق الواجبات. ونقرأ لنيتشه في هذا الموضوع في «أبعد من الخير والشر»: «إن أكثر ما ينفر، في الوقت الحالي، في أخلاق السيد هو صرامة التعاليم التي بموجبها ليس لنا واجبات

---

(1) ن. م. ص: 155.
(2) ن. م.

الا أمام المساوون لنا. أما إزاء من هم أدنى منا، فيمكن معاملتهم حسب المراد، أو «وفق ما يمليه القلب» وفي كل حال «أبعد من الخير والشر»(1). ويطبق أغورا هذا المبدأ، والمساوين له هم رفاقه في الجماعة، الذين اتحد معهم بأخوه مطهرة بالدم وبالرعب. أما من هم دونه، الشعب، فلا يهتم به، يعمل على تصنيع البلاد بالقوة، ويريد صالحه رغماً عنه. ولكنه، وفي مقابل الاحتقار الذي يعامل به اغورا الشعب الحشد، فإنه يقبل راضياً ما سيفعلونه به. ويمثل اغورا ماهية الزعيم، ويجسد الوحدة بين الذاتية والظرف التاريخي الموضوعي: فيعمل ضد نفسه (الذاتية) ليؤمن البراكسيس الجماعي، الثوري، كأنما جسده فقط هو الذاتي، بينما حريته هي تجسيد للبراكسيس الجماعي. وحتى عندما يُحاكم، فإنه يعلم ما سيؤول اليه مصير الثورة التي قامت ضده. وهذا ما يميز الزعيم عن العضو العادي: «يفهمني الزعيم أكثر من نفسي، فهو بشكل ما نفسي لأنه مثلي يملك ماهية عضو الحزب (...) ولكنه أيضاً الآخر، يتميز بأنه يعرف الارادة العميقة للحزب، وفائدته والوسائل الكفيلة بتحقيق هذه الارادة»(2). يضع سارتر بذلك امكانية الحشد في تنظيم ثورة ضد الزعيم، موضع السؤال. وتتميز هذه الثورة بجهلها لضرورة البراكسيس، لأنه ما ان استلم فرنسوا السلطة مكان اغورا، حتى

(1) Nietzsche «par delà le bien et le mal» p: 269.

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale». p: 214.

أخذ مواقف اغورا نفسها. وتجدر الاشارة إلى أن سارتر يقدم لنا هنا حالة ـ قصوى، حيث الزعيم صادق في إرادته وفي رغبته في خدمة الشعب، وحيث الوضع الاجتماعي متأزم لدرجة لا يستطيع معها القيام بأي شيء آخر غير ما قام به. وكان العنف هو الوسيلة الوحيدة. فهذا الواقع الاجتماعي موجود في الشارع وحتى في لعب الاطفال (حيث سُحقت يد اغورا في معركة مع أقرانه عندما كان مراهقاً). وهكذا فالعنف هو الموقف، وما اغورا الا انعكاس له: «العنف، دائماً العنف، تخلصهم بالقوة، تصنع الريف بالقوة، ماذا فعلت يا ربي لأكون محكوماً للعنف؟ ماذا أستطيع أن أفعل؟»[1].

والطريقة التي يستعلمها سارتر ليجعلنا نفهم اغورا، والتي تستخدم مفاهيم ماركسية ونفسانية، تهيء لطريقة «التقدمي ـ النكوصي» Progressive-regressive، التي يعرّفها سارتر، في «مسألة المنهج»، بالمنهج الوجودي، وهو منهج تحليلي ـ توليفي، يروح ويجيء بين الموضوع والمرحلة، حيث توجد علاقة حية بين الخاص والعام ومن خلاله نفهم الشخصية.

د ـ الحاجب

يبدو «الحشد» في الورطة بأفضل أشكاله، إذ يبدو في وجهه الايجابي: الثوري، حيث يلتقي الواحد نفسه في الآخر. ولكن، يبدو الحاجب كممثل للوجه السلبي للحشد، فهو يغير في شهادته عن أغورا من لحظة لأخرى. وفق الطرف الذي

---

(1) L'Engrenage. p: 180.

سيربح المعركة التي نشبت في الشارع، أثناء شهادته، بين أتباع الزعيم الجديد، وأتباع أغورا[1]. ولقد رأينا هذا الموقف السلبي للحشد في «باريونا والذباب» إذ يقف الحشد مع الرابح، ويمثل الحاجب ذلك بطريقة حادة. فهو أكثر رضوخاً منه في المسرحيات الأخرى، وهذا موقف لا يتعلق هنا بالحشد ككل، بل بكل فرد وقد أخذ بمعزل عن الآخرين، فيعود فرداً يواجه الآخرين، وتتحول الجماعة وكل الافراد الباقين، إلى «سلسلة» بالنسبة اليه، ويجد عدوانيته الأولى تجاه الآخرين. فقط «الجماعة المحلفة»[2] تستطيع أن تحتفظ بهذا «التعريف» أي أن العضو يلتقي نفسه في الآخرين، وهذا ما رأيناه في علاقة اغورا، مع هيلين، وما ينطبق على جماعة «النقابة» التي أسسها اغورا. ولكن ذلك لا يدوم ويبقى الا بالعنف والرعب، كما يحلل سارتر ذلك في «نقد العقل الجدلي».

هـ ـ النقابة والسياسة

كتب ريمون آرون R. Aron، في «Polémiques» «جداليات»، إن سارتر كان متردداً بين النقابة على النمط الاميركي والنقابة على

---

(1) راجع «الورطة» L'Engrenage. ص: 44 .47 /48.

(2) «يتعرف» كل فرد في الجماعة المحلفة، على نفسه في كل عضو من الاعضاء، ويضمن هذا التعرف بكل أشكال ودرجات القسم: «وهكذا، ففي كلمة السر «القسم» يُعلِن للثالث، ضمانة موضوعية بأنه لن يصير الآخر إطلاقاً. والذي يقدم في هذا الضمان يؤمن لي في الآن نفسه حماية فيما يتعلق به. فإن الكون ـ للآخر ـ لن يأتي أبداً من الآخر».

Critique de la raison dialectique. N.P.F. 1960. p: 440.

النمط الشيوعي. وانه (سارتر) لم يأخذ موقفاً واضحاً من ذلك: «اما لعدم وضوح في فكره، واما لسوء نية نصف واعية، كان جان بول سارتر يتحفظ في أخذ موقف واضح من الأزمة بين النقابية ذات النمط الاميركي والانكليزي والسكندنافي والالماني وبين النقابية الشيوعية»[1]. ومع ذلك يعترف ريمون ارون، بأن سارتر «يجيب بأن كل شيء يتحدد في الحياة الاجتماعية، وان النقابية هي طريقة في أن تكون رجلاً، وانه إذا اقتصرت (النقابية) على الدفاع عن المطالب العمالية المباشرة، فإنها تخون الطبقة العمالية. إذ ان من واجبها ان تدافع عن العمال في كل قطاعات النشاط الوطني»[2]. ولكننا نعتقد أن سارتر لم يكن ليختار بين نمطي العمل النقابي، لأن العمل النقابي بالنسبة اليه هو في الآن عينه عمل سياسي، وكل نشاط نقابي له «أفكار سياسية خلفية». أما بالنسبة لعلاقة النقابة بالحزب فإن ذلك لا يغير شيئاً من دورها السياسي وحتى الطليعي «ولكن العمال يعرفون جيداً، انه قد تم الدفاع عن المنظمات وانها لُوحِقت، وهم يعرفون أن للنقابة، بمساعدة أو دون مساعدة الحزب، هدفاً أصلياً هو «تغيير العالم»»[3]. وسواء أكانت النقابة تابعة مباشرة إلى الحزب أم لا فلا يجب أن ينزع عنها دورها كطليعة سياسية بالنسبة للعمال. وسنحاول الآن أن ندرس العلاقة بين الحزب والنقابة كما تبدو في «الورطة» L'Engrenage.

---

(1) R. Aron. «Polémiques». Ed. Gallimard. N.R.F. 1955, p. 30.

(2) ن. م. ص: 44.

(3) Sartre. Situations VI, Ed. Gallimard. N.R.F. p: 131.

نعلم من شهادة هيلين إنَّ اغورا كان قد شكّل النقابة قبل أن يلتقيا معاً، خلال اضراب عمال البترول، ليحصلوا على تحسين لشروط حياتهم. ويفشل الاضراب رغم احتلال المصنع، يلاحق لوسيان وهيلين واغورا، ومع أنّها (النقابة) كانت غير شرعية واجتماعاتها سرية، فإنها في الظاهر لم تكن مسيسة.

ويتعقد الوضع، ويعجز النقابيون عن الحصول على مطالبهم، إذ تدعم الحكومة أصحاب الشركة الاجانب، وتتحول المطالب من مطالب اجتماعية إلى مطالب سياسية مباشرة. وتقوم الثورة لطرد الاجنبي الذي يستغل البلاد، ولتأميم الشركة، ولتحسين شروط حياة العمال.

ويتعقد الأمر أكثر فأكثر، بعد أن يصل اغورا إلى السلطة، كون الأجنبي يحتكر الاستثمارات البترولية، في البلاد، بموجب اتفاقية تمت مع الحكومة السابقة، وان إلغاء هذه الاتفاقية يعني نشوب حرب مع الدولة الأجنبية ستخرج منها بلاده خاسرة حتماً. ويجد اغورا الحل في تصنيع سريع للبلاد، يؤمن لها اكتفاءاً ذاتياً بانتظار أن تقوم حرب بين هذه الدولة المستثمرة للبترول في بلاده، مع دولة أخرى. عندها يستطيع أن يؤمم البترول دون أن يخاطر بتدخل أجنبي.

ولا يفهم العمال والنقابيون هذا التحليل، الذي يتطلب منهم الكثير من التضحيات، ويحتفظون بمطالبهم الاساسية لتحسين مستوى معيشتهم ويقومون باضرابات لزيادة أجورهم؛ وهذا ما يعتبره سارتر «خيانة للطبقة العاملة، حيث يتوقف العمال عند

مطالب مباشرة، ولكنهم يطالبون أيضاً بتأميم البترول، وهذا ما يؤدي إلى ثورة أخرى، يقومون بها ضد زعيمهم الأول اغورا. وتجدر الملاحظة إلى أن آمال العمال خابت نتيجة لسياسة اغورا إذ وجدوا أنفسهم في طريق مسدود إضافة إلى ذلك، فإن اغورا نفسه عمل على أن يبقى لديهم الوعي الثوري الذي انبثقت عنه الثورة التي أطاحت به. فالبعد السياسي لمطالب العمال قد أنقذ بالرغم من اغورا وبفضله، حيث تثور النقابة ضد الحزب لتبقى المطالب السياسية الثورية في المقدمة. يبدو، إذن، أن النقابة سياسية أصلاً، تساند الحزب عندما يدافع عن طبقة العمال، وتنتقده وتثور ضده لتبقى النقابة المدافع الأول عن الثورة. فالنقابة عنصر أساسي للحزب، تستطيع أن تحتفظ بالواقع الثوري وتنقذه بنقدها للحزب، وبثورتها عليه.

نلاحظ أن سارتر احتفظ في «الورطة» «L'Engrenage» بمواقفه التي أعلنها في كتاباته الأخرى فيما يتعلق بالنقابة خصوصاً في «الشيوعيين والسلم». ويبدو أنه كتب «الورطة» للدفاع عن هذه المواقف.

و ـ العنف والثورة

تطرح «الورطة» L'Engrenage، مسألة العنف بوجه عام. ولدينا في المسرحية وجهتا نظر: الأول «وجهة نظر لوسيان، البرجوازي المثقف، الذي يساند العمال ويرفض العنف كوسيلة للحصول على المطالب، فهو يريد أن يبقي «يديه نظيفتين» في نضاله بجانب الطبقة العاملة: «هذا حق، أريد كثيراً أن أبقى

نظيفاً، ألا نستطيع أن ندافع عنهم (العمال) دون أن نتسخ؟ هل يجب أن نريق الدماء؟ أريد. . . أريد أن أفعل ما هو حق»[1].

نفهم من خلال لوسيان موقف سارتر تجاه العمال والمثقفين. فكل واحد يناضل تبعاً لموقفه، لوسيان لم يتعرض لأي قمع، لذلك لا يعني العنف بالنسبة له، إلا رعباً وظلماً آخر: «وأية وسيلة سنستعمل؟ يسأل اغورا.

(لوسيان) ـ كلها: الكتب، الجرائد والمسرح!

ـ تبقى برجوازياً، لوسيان: لم يضرب والدك امك أبداً، ولم يضربه (الوالد) البوليس بشدة، ولم يطرد من المعمل بدون تعليل ولا انذار، طرد فقط لأن المعمل قلّص عدد مستخدميه، أنت لم تتعرض للعنف، فلا تستطيع بالتالي أن تشعر به مثلنا.

ـ إذا كنت قد تعرضتَ له، فذلك سبب آخر لكي تكرهه أجاب لوسيان.

ـ نعم «لكنه في أعماقي»[2]. ما ان نتعرض للعنف حتى يتجذر فينا واغورا عرفه، التقاه في داخله وعند الفلاحين الذين يبيحونه للآخرين، فالعنف واقع انساني. فهو القمع، وهو ما يحمله الانسان في داخله من عدوانية في علاقته بالآخرين، وكان أغورا يجده طبيعياً، حتى اللحظة التي عانى فيها من نتائجه دون أن يستطيع فعل شيء ضده، تلك اللحظة التي

---

(1) L'Engrenage. p: 115- 116.

(2) L'Engrenage. p: 162/ 163.

حُطّمت فيها ذراعه، وضد ذراع معاقة لا يمكن شيء. هذا العنف الذي واجهه أرعبه وأخافه، ولم يجد وسيلة لمقاومة العنف سوى العنف نفسه. «تباً! ضد العنف لم يكن لدي سوى سلاح واحد: العنف»[1].

ويرى سارتر في العنف وسيلة ليؤكد المُضطهد انسانيته ضد القمع الذي يواجهه: «وديعاً يرفض العامل ما بداخله من إنسانية، متمرداً يرفض اللا إنساني»[2]. ويذكرنا هذا بقول لنيتشه: «إن نبل العبد في تمرده». فالتمرد والعنف والرفض للواقع الذي يضطهدنا ويرفض أن يعترف بنا كحرية وانسان حر، نستطيع أن نؤكد حريتنا فللعنف هنا قيمة إنسانية ووجودية. كما يمكن للعنف أن يستعمل كوسيلة تكتيكية إذا كان ناجعاً وذا فائدة، وهذا ما يراه اغورا، فيرفضه في بعض الاحيان ويقبله في أوقات أخرى. حتى لو كان ضد المزارعين والفلاحين وضد رفاقه، يقبله لأنه يراه الوسيلة الوحيدة الكفيلة بتحقيق أهدافه وبالتالي مصلحة بلده: نراه، مثلاً، في بداية السيناريو، قبل أن يستلم السلطة، يرفض متابعة الاضراب واحتلال المصنع، لأن النتيجة واضحة وهي الخسارة والفشل. ويرفض، عندما يكون في السلطة، أن يستعمل الجيش لتعليق الاضراب الذي قام به العمال ضده، وكان بذلك يساعدهم، دون أن يستطيع تلبية مطالبهم. نظراً لأن ظرف البلاد لا يسمح بذلك: «شولشر: وإذا

(1) ن. م. ص: 159.

(2) Sartre. Situations VI, p: 149.

كان الاضراب قاسياً قاسياً جداً، هل أستطيع أن أطلب مساعدة الجيش؟

ـ أغورا: لا، كل ما أستطيع فعله هو أن أحكم النزاع»[1].

كل ما يريده أغورا من ذلك، هو أن يحافظ على تمرد العمال، من أجل ذلك لا يستعمل العنف ضدهم.

ولكنه وبالمقابل، يستعمل العنف ضد سكان بلاده وضد الفلاحين وضد رفاقه لكي يجبرهم على قبول سياسته، وبالحقيقة، ومع أن سارتر هو ضد هذه الوسائل إلا أنه يجعلها (في السيناريو) ضرورية واضطرارية نسبة للبراكسيس ولظرف البلاد. بالواقع فإن أغورا نفسه هو ضدها ولكنه يستعملها دون أن يندم على ذلك، منتظراً أن يقوم رفاقه القدامى بثورة ضده، لكنه كان مطمئناً إلى أنه لا يقوم إلا بما يمليه عليه الظرف وصولاً إلى الغاية النهائية، وهي تحرير البلاد. فهو موجود في ظرف معين ويملك امكانات محددة، ومن هذا الظرف عليه أن يجد الوسائل الكفيلة بالوصول إلى الهدف.

ز ـ اغورا. صدى ستالين

كان أحد أهداف سارتر من كتابة الورطة هو الدفاع عن ستالين فأعاد بشكل عام، النقد الذي وجه اليه: إرهاب الجماهير، تصنيع القوة، إحراق قرى. وتذكرنا الاحداث التي تجري في «الورطة» بتاريخ الحزب الشيوعي الروسي. فمحاكمة

---

(1) Sartre. L'Engrenage. p: 52.

بانغا تعيد محاكمة سلطان ـ كزافيبه، الذي اتهمه ستالين بالخيانة[1]. نجد أسباب المحاكمة وطرد كزافييه في الورطة، ونجد أيضاً صراع الزعماء على السلطة. والصورة التي يقدمها سارتر عن اغورا ـ وفق شهادة الاعضاء الآخرين ـ هي أنه محب للسلطة، وكان هذا بالفعل ما يميز ستالين، الذي كان يعمل على إبقاء الحزب في حالة «صراع»، وحرب لكي يحافظ على سلطته: «وأخيراً وبمعرفته الغريزية لا فضل الوسائل للتشبث بالسلطة، أخذ ستالين بعين الاعتبار أن حرباً تقيم كل واحد ضد الآخر، ومن طرف البلاد إلى أقصاها، كانت الوسيلة الانجع لبقائه على المسرح»[2].

يعالج السيناريو الفترة التي تخلى فيها ستالين عن سياسة N.E.P. التي دشنها لينين، ليعمل على تصنيع سريع للبلاد، وتجميع الأراضي خلال الثلاثينات، وهذا ما أثار مقاومة الفلاحين التي قمعها ستالين بشدة، مبرراً سياسته بأسباب كثيرة. فالتصنيع السريع سيكون خير وسيلة للوقاية من الحرب. وذلك بخلق قواعد دفاعية من الصناعة الثقيلة، مع أنه لا شيء كان ينبىء بمثل هذه الحرب سنة 1928.

لكن وبالنسبة لسارتر، فإن ستالين لم يكن يستطيع القيام

(1) راجع في هذا الموضوع: L'Histoire du parti Communiste Russe. De Linine à Staline. Leonard Schapiro. Traduction Ronda Golen. édit. Gallimard. N.R.F. 1960. pp. 395- 396.

(2) ن. م. ص: 434.

بشيء غير الذي قام به. وكان خطر الحرب والبلاد القوية المجاورة حقيقياً وواقعياً بالنسبة اليه.

حـ - المرأة والسياسة

في المسرحية امرأتان: هيلين وسوزان، هيلين، تلتزم سياسياً مع اللجنة، بينما سوزان، ترفض مؤسسة الزواج تعيش مع اغورا دون رباط رسمي وتغار من هيلين، العضوة في اللجنة التي أبعدت عنها وعندما يتركها (سوزان) أغورا، لا يقدم لها أي تبرير لتصرفه، بينما يبرر اغورا لهيلين كل أفعاله ويحاول أن يشرح لها كل شيء.

تظهر هيلين، كما يقول سارتر، في المسرحية تحت عدة أوجه، تبعاً للذي يصفها، تلومها سوزان على «سوء نيتها»، وتصفها بأنها لعوب ومغناج مع اغورا ولوسيان معاً، وذلك دون أن تكون فعلياً مع أي واحد منهما: «تصل قرب جان (اغورا)، تمرر هيلين يدها بخفة حول عنقه، فيختلج ويدور، ينظر نحوها برغبة واضحة لدرجة تحرجها. فتحاول أن تمزح، ولكنها مضطربة:

- يبدو أنك تجيد صنع العجة؟ (. . .) لماذا تنظر إلى بهذه الطريقة إنك تخيفني.

- إنك تعلمين جيداً لماذا أنظر اليك (. . .).

(. . .) لقد كانت مغناجاً في البداية. ولكنها الآن خائفة»[1].

---

(1) L'Engrenage. p: 78- 80.

ولتهرب من هذا الخوف الذي يوحيه لها اغورا، تتزوج من لوسيان رغم كونها تحب اغورا؛ ولا تستطيع أن تعترف لنفسها بهذا الحب. وتنخرط مع اللجنة، ويرتبط التزامها بالتزام لوسيان، حتى أنه هو من يطلب اليها ذلك. وتتحول حرية قرارها، التي أظهرتها أمام اغورا في أول اجتماع لها مع اللجنة، تتحول إلى انعكاس لمواقف زوجها. كأن زواجها يستتبع تماثلاً بين مواقفها ومواقف زوجها السياسية. وتختار في لحظة القسم (في اللجنة) يد لوسيان، كأنما تزاوج بين قسمها ومواقف لوسيان، دون أن يعني ذلك أن هذه هي مواقفها الحقيقية، فعندما أُخذ قرار اعدام بانغا، يرفض جان اغورا ان تسحب معهم (ليعرف من سيقوم بالمهمة) لأنها إمرأة، فلا تثور لذلك، وإذا ثارت فلأن جان يرفض أن يشترك لوسيان بالسحب (كونه ضد العنف)، فلا تثور إذن، للظلم الذي لحق بها كونها امرأة، حيث منعت من المشاركة، وعندما تثور ضد منع لوسيان فإنها تتكلم عنهما معاً (لوسيان وهيلين): «فقال جان: لنسحب ما عدا هيلين بالطبع اما فيما يختص بلوسيان. . . تتدخل هيلين بعصبية: يجب أن يسحب، فنحن لا نستطيع أن نعمل معكم إذا كنا لا نملك كامل ثقتكم»[1]. فيسحب لوسيان، بعد إصرارها. وتصيبه القرعة بأن يقتل بانغا. لكنه، أميناً لمبادئه ضد العنف، يريد من بانغا أن يدافع عن نفسه قبل اغتياله. فيرفض تنفيذ الأمر وتريد هيلين أن تقوم به عنه. نفهم من هذا أن هيلين

(1) L'Engrenage. p: 125.

مرتبطة بـ «كونها - في - الجماعة» ولكنها تربط ذلك بموقف لوسيان، فتعالج ظرفها وموقفها من الجماعة من خلال موقف لوسيان. فهي لا تملك استقلالية، وكل ما تعمله هو أن «تدعم» موقف لوسيان. ويقول سارتر في «**دفاتر الاخلاق**» «Cahiers pour une morale»: «إن العبد يستطيع أن يضحي بنفسه ليحقق إرادة سيده، التي تتبرر بنفسها». وهيلين بمحاولتها تنفيذ أوامر اللجنة بقتل بانغا، تقوم بذلك، لا لاقتناعها به، بل لأن اللجنة قررته، وتريد أن تدافع عن موقعها. (من خلال موقع زوجها أو بتنفيذها عملية القتل) في اللجنة، ويكفي أن تكون اللجنة قد قررت ذلك لكي يُنفذ، (رغم أن العلاقة داخل اللجنة، هي علاقة بين أفراد متساوين - مبدئياً - فلقد استطاع اغورا أن يكون الزعيم في هذه اللجنة قبل أن يحكم البلاد). يعارض أغورا أن تقوم هيلين بذلك، ويمنعها من قتل بانغا قائلاً لها: ان القتل ليس أمراً بسيطاً وانه عمل للرجال. ويبدو أن عدم الثقة وعدم المساواة بين الرجل والمرأة هما أحد أبرز جوانب هذا السيناريو. لقد رأينا أن سارتر يعطي أهمية كبرى ورئيسية لمسؤوليتنا عن أفعالنا. رأينا في «الذباب» أن المرأة (الكترا) لم تستطع أن تتحمل نتيجة ما رغبت به أو ما قامت به جزئياً. وفي «الورطة» يلمح سارتر إلى أن هيلين لم تكن لتستطيع أن تتحمل مسؤولية عملها (قتل بانغا)، وإذا كانت في «الذباب» قد رغبت في القتل، ولم تقم به بنفسها ولو قامت هيلين في هذا السيناريو بقتل بانغا، فإنها تكون قد قامت بعمل لم تكن تريده بنفسها. «هل تعتقدين أنه من السهل قتل إنسان؟

هيلين لا تقول شيئاً.

ـ يتابع جان، وبعد، هل تعتقدين أننا نبقى نفس الشيء بعده؟» . لعله من المفيد أن نرى لماذا قام اغورا بعملية القتل بنفسه، بعد أن رفض لوسيان، ومنع هيلين من القيام به. إنه يبدو لنا هنا، يقوم بدور «الزعيم» الذي يستطيع أن يجسد الموقف والاعمال الناتجة عنه. يجب أن يُقتل بانغا! الافراد، لا يستطيعون القيام بذلك دون نتائج سيئة لا يستطيعون تحملها. بينما «يتحمل» الزعيم، تبعات كل الافعال مهما كانت «قذرة». وكأنما اغورا بقيامه بعملية القتل هذه يعيد «جريمة اورست، الذي يمضي، رغم قتله لوالدته، (هنا لرفيق في اللجنة)، طالما كان مقتنعاً وقادراً على تحمل مسؤولية عمله.

وتترك هيلين عملها كسكرتيرة لأغورا، عندما يُعتقل زوجها لوسيان وفق أوامر أغورا. ونلاحظ أن العمل الثوري السياسي لم يؤدِ فعلياً إلى تحرر هيلين الفعلي، فلقد دخلت اللجنة مع «سلب» un passif وهو «جتميتها البيولوجية» ses déterminismes biologiques، وتتعرض للامساواة، بسبب كونها إمرأة دون أن تثور على ذلك.

نلاحظ هذه اللامساواة والاحتقار لدور المرأة، عندما يحض بانغا العمال على الاضراب فيقول لهم: «هل يجب أن تكون امرأة من يدلكم على الطريق!». ولا يُظهر لنا سارتر امرأة ثائرة على وضعها كامرأة مضطهدة مع أن النضال السياسي للمرأة غالباً ما يترافق مع استيعابها لوضعها كامرأة مضطهدة يؤدي، غالباً، دوراً في تحررها الكامل.

II - الايدي القذرة

أ - تقديم

«الايدي القذرة» هي المسرحية الوحيدة من كل مسرحيات سارتر، التي عرفت نجاحاً كبيراً. كتبها سارتر عام 1947، وتم إخراجها في بداية عام 1948. وهي فترة كان فيها سارتر قريباً من الماركسية. مع انه ابتعد عن الستالينية، التي دافع عنها في «الورطة» L'Engrenage. وفترة 47-48، هي أيضاً فترة «التجمع الديموقراطي الثوري»، الذي تصفه سيمون دو بوفوار كالتالي. «كان الأمر يتعلق بتجميع كل القوى الاشتراكية غير المنضمّة إلى الشيوعية، وان تنشىء معها اوروبا مستقلة عن الكتلتين»[1]. وتعتبر مرحلة التجمع مرحلة مهمة في الحياة السياسية لسارتر، كما يرى ذلك م. أ. برونيه M.A.Brunier. في «الوجوديين والسياسة» (ص 63 -75). إذ انها المرة الأولى التي ينطلق فيها سارتر في عمل جماهيري وفي النشاط السياسي المباشر. وهي الفترة التي كان فيها سارتر يحاور الماركسية ويواجه بين الوجودية، التي تشدد على الفردي والذاتي، والماركسية، التي تؤكد على البراكسيس الجماعي: «منذ 47، صار لدي مرجع مزدوج: فكنت أحاكم مبادئي من خلال مبادئ الآخرين: «الماركسية». وكان هذا يعني أنه (سارتر) لم يكن ليكتفي بأن يعطي لنفسه حقاً من خلال ذاته»[2].

(1) Simone de Beauvoir. «La force des choses» Paris. Gallimard. 1963. p: 162.

(2) S. De Beauvoir. «La force des choses» p: 164.

وتعكس «الايدي القذرة» هذا الحوار مع الماركسية وتكمله، وإذا لم تعط أجوبة نهائية على الأسئلة المطروحة، فإننا، مع ذلك، نجد فيها توافقاً مع السياسة الماركسية ونتائجها.

ويستعيد سارتر في المسرحية، مبادئ لينين الأخلاقية في السياسة، التي يصفها في «دفاتر الاخلاق»: «ثم تترك «الاخلاق» المجال للتحضير للمستقبل «يعتبر لينين أخلاقياً كل ما يساعد الثورة».

لقد تردد سارتر بين عدة عناوين للمسرحية فمن «خير هذا العالم» «Les biens de ce monde»، و«الجريمة العاطفية» «Le crime passionnel»، إلى «القفازات الحمراء»، قبل أن يستقر على «الايدي القذرة». حيث أعطاها بذلك اسم المسرحية السابقة.

وعندما عرضت المسرحية. كُشف عن عدة مصادر لها، وتؤكد جريدة «Le Figaro littéraire» 3 نيسان (ابريل) 1948، ان المسرحية تجد مصدرها في بعد ظهر يوم هدنة من عصيان باريس. ويؤكد سارتر مصدرين آخرين: «لقد أوحت لي بـ «الايدي القذرة» المشاكل التي يعانيها طلابي، وهم من البرجوازيين ذوي النوايا الطيبة، في علاقتهم بالحزب الشيوعي، ولقد فكرت أيضاً بمقتل تروتكسي»[1]. ويروي سارتر في مقابلة مع فيتوري سرمونتي، إن حالة مشابهة لحالة هودور قد حصلت في الحزب الشيوعي الفرنسي، دون أن تنتهي بالموت، هي

---

(1) Les écrits de Sartre. p: 177.

حالة دوريو، الذي عزل من الحزب لرغبته في التقرب من الاشتراكيين ـ الديموقراطيين Sociaux-démocrates. وبعد فترة من الزمن، وتحت اوامر الحزب الشيوعي السوفياتي، قام الحزب بنفس الخطوات التي كان دوريو يريد القيام بها، ولكن دون أن يعترف الحزب بأن دوريو كان على صواب.

ب ـ من القراءة إلى العرض

تتألف مسرحية «الايدي القذرة» من سبعة مشاهد. ويستعمل سارتر فيها: «الفلاش ـ باك»، الذي أشرنا إلى أنه قد استعمله في «الورطة» L'engrenage. يروي هيغو الحوادث في خمسة مشاهد، (عند خروجه من السجن، في منزل أولغا) ونعود في المشهد الأخير إلى هذا الحاضر، ونتابع الاحداث وفق الزمن العادي. وهذه الوسيلة (الفلاش ـ باك) التي تستعمل غالباً في السينما، لا تعتبر اكتساباً للمسرح من السينما، مع كونها وسيلة حديثة. «ومع أن هذه الطريقة، هي طريقة حديثة في عالم المسرح، إلا أنها ليست كما هو شائع، مكتسبة من السينما، وأول فلاش ـ باك، وُجد، حسب علمنا، في مسرحية لألسر ريكوز، وقد مُثلت في نيويورك»[1].

ولقد استعمل سارتر الفلاش ـ باك في المجالين (السينما والمسرح)[2]. وتبدو المسرحية أقوى من السيناريو مع أن حل

(1) Paul Ginestier: «Le théâtre Contemporain dans le Monde». P.U.F. Paris. 1961. p: 73.

(2) يحدد بول جينستيه في «المسرح المعاصر في العالم» ما يقدمه الفلاش ـ باك. =

العقدة، يؤدي في الحالتين إلى جريمة قتل، ننتظرها منذ أول مشهد. وكل المسرحية ليست إلا وسيلة وأداة لشرح الموقف الذي يضعنا فيه المشهد الأول، لكي يستطيع المشاهد أن يحكم. وهذا هو الدور الذي يعطيه سارتر للمسرح وللمشاهد: «إن المسرح هو المحكمة التي تحاكم فيها الحالة»[1]

ولقد أخرج بيار ڤالدو المسرحية، وأشرف جان كوكتو على الإخراج، وعرضت على مسرح انطوان، مع نجوم من مسرح البولڤار ولأن «الممثل الكلاسيكي يمثل على مستوى خاص، ويبقى البولڤار هو مدرسة الطبيعي، والذي يأتي اليها يبقى حراً في أن يخضع أو أن يرتفع، بينما يبقى الآخر (الكلاسيكي) اختصاصياً»[2]

ولقد كانت المسرحية عرضة لسوء الفهم، نتيجة للتأويل الذي

= إذ انه يشدد (الفلاش ـ باك) على: «الدلالة الميتافيزيقية للدراما، لأنه يضع المشاهد، بدون توقف، في وضعية المشارك في أعياد ديونيزوس، في القِدَم، أو في الدين، حيث يعلم المشاهد كيف ستنتهي الدراما، بينما الممثلون أنفسهم لا يدرون ذلك، أو انه يعطيهم القدرة بأن يتلاعبوا بالزمان. وان يجعلو من المستقبل ماضياً» ص: 75. ويبدو لنا أيضاً، أن الفلاش ـ باك يشدد على الميل الى «المعجزة» و«العود الابدي» للماضي، والقدرة على أن يعاش الماضي من جديد رغم كونه انتهى. وتسمح لنا ملاحظة بول جينستيه، (وهي بخصوص «الايدي القذرة» لسارتر) حول الاعياد الديونيزوسية، بأن نتابع المقارنة بين سارتر ونيتشه. ويُظهر بأن ارادة سارتر هي أن يضعنا (المشاهدين) أمام مذبح دنيوي.

(1) Jn Théâtre de situation. p: 158.

(2) ن. م. ص: 248.

اعطاه الجمهور، وقد اضطر سارتر إلى منع عرضها في عدة بلدان كونها استغلت لمناهضة الشيوعية. وإذا كان الجمهور يتماثل مع هيغو بصفته المتكلم باسم سارتر، فإن سارتر قد شرح في عدة مناسبات أن البطل الذي يعبر عنه (عن سارتر) هو هودرر.

لكن قراءة النص لا تسمح بهذا الالتباس، الذي تعرضت له المسرحية منذ عرضها. وهذا ما يدعونا للتساؤل. هل يجب قراءة المسرحية فقط لنفهم أفكار كاتبها، أم أن اخراجاً بمنظور آخر، وبجمالية أخرى غير جمالية البولڤار، كان أنقذ المسرحية من سوء الفهم هذا؟

لقد أشرنا إلى أن المسرحية قد عرفت نجاحاً كبيراً، وانها المسرحية الوحيدة لسارتر التي عرفت هذا الصدى. ومع أن كل مسرحية تتغير وفق الجمهور الذي يشاهدها، فإننا نستطيع، مع ذلك، وبخصوص «الأيدي القذرة» أن نطرح هذه الأسئلة التي تتعلق بالانتقال من قراءة النص إلى عرض المسرحية.

ويعرّف سارتر المسرحية كالتالي «تقنياً، هذه المسرحية هي كوميديا ـ درامية، في لغة «عامية»، تقع أثناء الاحتلال الالماني»[1].

وبالواقع، فإننا لا نبتسم إلا لمواقف جسيكا ولتصرفاتها، فهي صبية تمثل[2] طوال الوقت وتعكس الموقف، ولكنها في

---

(1) S. «Un théâtre de situation» p: 248.

(2) تمثل جسيكا «كونها» الغير محدد، فهي تمثل الموقف، وما يجب أن تعمله. وهي تشبه في ذلك الممثل الذي يمثل ويعرف أن ما يعيشه هو تمثيل وليس حقيقة. ولا بد من التنويه أن سارتر يقول: «علينا أن نلعب دورنا وشخصيتنا».

الوقت عينه شخصية تراجيدية، فهي تتطور وتفاجئنا، رغم أنها تحتفظ بملامحها الاساسية طوال المسرحية. على أن هيغو لا يتطور أبداً ولا يتغير. فهو «مثالي» ولديه ما نسميه «طبعه»، ومنذ بداية المسرحية، عندما يروي حياته السابقة وحتى النهاية، لا يفاجئنا، ويبقى مثالياً. مع أن سارتر قد قال بخصوص الطبع: «بديلاً عن مسرح «الطبع» نريد مسرح الموقف»، إن هدفنا هو استكشاف كافة المواقف العامة للتجربة الانسانية، تلك التي تعيشها الغالبية مرة واحدة على الأقل»[1].

وللوصول إلى هذا الهدف، يستعيد سارتر في «الايدي القذرة» شكل وموضوع مسرح «البولفار»، الذي تهتم مسرحياته بشكل عام بالعلاقة بين الزوج والزوجة والعشيق. ويستعيد سارتر هذا الموضوع، ولكننا نستطيع القول، إنه لا يشكل المحور الاساسي للمسرحية، فهو «موضوع - مزيف» إذا أمكننا قول ذلك، فهذه العلاقة. (الزوج - الزوجة والعشيق) هي التي تحدد في آخر الأمر فعل هيغو، ولكنها علاقة «عارضة» في المسرحية. ويشكل الديكور أيضاً، إرثاً من «البولفار». فمنزل اولغا، والبيت الذي يسكن فيه هو «بسيط، معتدل، عملي وحديث». وحتى الغرفة التي سيعيش فيها هيغو وزوجته جسيكا، عند هودرر: «جسيكا: ما رأيك في هذا الترتيب». (وتشير إلى الملابس المرمية شذراً على السرير والكراسي).

هيغو: لا أدري، هل هذا مؤقت؟

(1) S. «Un théâtre de situation». p: 59.

جسيكا: (بإصرار) نهائي»[1].

إذن يستخدم سارتر في «الايدي القذرة» ديكور و«شبه - مواضيع» مسرح البولڤار. ولكنه يحاول أن يستعملها لهدف آخر، غير هدف مسرح البولڤار العادي ويمثل المسرحية ممثلون من مسرح البولڤار. ويستعيد سارتر هنا، محاولته في التغيير على مستوى «اللغة» و«الحركة»، مع الحفاظ على شكل البولڤار، خاصة أن الجمهور هو جمهور برجوازي[2]. معتاد على هذه الوسائل ويعرفها. فإذا به يتماثل مع هيغو، ويقول سارتر في هذا الأمر: «عندما يكون، في موقف درامي، شاب (على طريقة موسي) يتعامل مع شخصيات ناضجة، ويصارع بصعوبة كبيرة، فإن الجمهور ينجذب إلى أن يتماثل مع الشاب»[3]. نلاحظ إذن، أن ثمة تمايزاً شاسعاً بين هدف سارتر من المسرحية والوسائل التي يستعملها للوصول إلى هدفه. إذ شكّل أسلوب «البولڤار» حاجزاً بين الجمهور وهدفه، بدلاً من أن يكون وسيلة للوصول اليه وللتعبير عنه.

لا نستطيع هنا، إلا أن نشير إلى طريقة التمثيل، التي تتطلب

---

(1) «Les Mains sales». p: 58 نقرأ في الموسوعة العالمية .E. U الجزء 10. بخصوص الديكور في مسرح البولفار: «بدل الارستقراطيين أو الفتيات المصونات والصالونات الفخمة كما قبل 1914، يعقب ذلك الحرية والاستديو والتلفون والثوب القصير وحتى مايو البحري» ص: 1054 مقال دانييل زوكي.

(2) بالمقارنة مع نيزان P. Nizan، كان سارتر يقول، انه يريد أن يحتفظ بالجمهور البرجوازي، وان يظهر له عيوبه، بينما كان نيزان يتكلم عن جمهور مقتنع مسبقاً بأفكاره (أفكار نيزان). وهو الجمهور الشيوعي.

(3) Sartre. Un théâtre de situation. p: 261.

«المشاركة»، و«التماثل» بين المشاهد والممثل (الشخصية). ولم يكن سارتر يرفض هذه المشاركة، ولكنه كان يبحث عن طريقة تتم بها «المشاركة» و«التماثل» كما في المسرح البورجوازي، وبالتالي: البولفار (كما في مسرحية الايدي القذرة) ولكنه أراد أيضاً، وبواسطة، المشاركة، أن «يبرهن» كما في مسرح «برشت». إذن أراد سارتر باستعماله للشكل مسرح «البولفار» أن يتخطاه، ولكنه لم يتوصل إلى ذلك، بدليل الالتباس الذي تعرضت له المسرحية، والفرق الذي كان بين فهم المسرحية من خلال قراءتها والالتباس الذي حصل للمشاهدين عند رؤيتها.

جـ ـ الشباب والشيوعية

لقد رأينا، أن موضوع الزوج والزوجة والعشيق، ليس الموضوع الحقيقي في «الايدي القذرة». فمن خلال هيغو، كان سارتر يحاول أن يفهم الشباب. لقد اهتم سارتر طيلة حياته بالشباب محاولاً أن يفهمهم وأن يشجعهم، وأن يكون معهم، وربما لذلك وقف موقفاً نقدياً من علاقتهم بالحزب. وفيما سبق، وصف في «المادية والثورة» موقفهم: «إن شباب اليوم ليسوا مرتاحين، فهم لم يعودوا يعرفون حقهم بأن يكونوا شباباً، وكل شيء يجري كأنما الشباب ليس مرحلة من العمر، بل ظاهرة طبقية، كأنه طفولة مطولة بدون حق، تأجيل للمسؤولية يُعطى لأولاد العائلات، إذ ان العمال يمرون مباشرة من المراهقة إلى عمر الرجال»[1]. وهذا ما يعيد سارتر قوله في

---

(1) Sartre. Situations III. Gallimard. p: 135.

المسرحية: «هيغو: (. . .)، لا، في بعض المرات أفضل قطع يدي لاصير رجلاً في الحال، ويبدو لي في مرات أخرى، أني لا أريد أن أعيش بعد شبابي.

هودرر: لا أدري ما هذا؟

هيغو: كيف؟

هودرر: الشباب، لا أدري ما هو، لقد مررت مباشرة من الطفولة إلى عمر الرجال.

هيغو: نعم، إنه مرض بورجوازي (يضحك) وكثيرون يموتون منه»[1].

وسيمون دو بوفوار، عالجت أيضاً مشاكل الشباب والسياسة، والتزامهم في الحزب الشيوعي، وذلك في مسرحيتها «دم الآخرين»، كما يروي ذلك بورنيه: «من المدهش أن نرى كيف تضع سيمون دو بوفوار، بالنسبة إلى الحزب الشيوعي، الشباب البرجوازي في عدم قدرتهم على الثورة (Mal de révolution)، ففي «دم الآخرين» يبدو الحزب الشيوعي كأنه الجنة المحرمة، من الطبيعي بالنسبة للعامل، ذلك الذي ولد في الطبقة البروليتارية، أن يكون شيوعياً. فلقد صُنع الحزب من أجله؛ وهو وسيلته الوحيدة للتحرر وللتخلص من الاستلاب. بينما لا يستطيع المثقف المتحدر من البرجوازية أن يدخل فيه كلياً. فهو دائماً زائد، يستطيع أن يترك الحزب في أية لحظة،

(1) Sartre. «Les Mains Sales» p: 142.

وينقص التزامه الثقل، بينما البروليتاري قاسٍ والشيوعية هي طريقته للوجود وللحرية»[1]

إذن، تقع مشكلة الشبيبة في البرجوازية، وبالواقع فإن سارتر عند كتابته هذه المسرحية كان يفكر في المثقفين الشباب، ويمكننا القول ايضاً انه في مسرحية «الذباب» قد اهتم بهذه المسألة. فلنتذكر اورست، وبلوغه سن الرشد، بعدما أنجز عمله، ونعتقد أن شباب اورست هو شامل، انه شباب الرجل «الحر»، الرجل الذي يحدد حريته سلبياً، إذ يرفض اورست، في البدء، أن يقوم بأي عمل، وكان يحدد نفسه بالخفة المطلقة، ولكنه ما ان أتم عمله حتى أتم بلوغه سن الرشد، ولقد استطاع أن يتحمل هذا النضج الذي استطاع، رغم ذلك، أن يجد فيه من جديد براءته وخفته. إن كليانية اورست قد تجزأت بين المثقف والبرجوازي والشاب عند هيغو. ولنلاحظ أن اورست قد قام بعمله دون وسيط (الكترا كشفت المأساة، ولكن اورست كان قد جاء ليعرف، ويرفض أن يشاطرها الفعل، مع انه قال لها انهما قد قاما به معاً) لقد قتل والدته بنفسه، وحرر بفعله ذلك، نفسه و(المدينة). أما هيغو فلكي «ينتقم» من والده وطبقته، فإنه يقوم بذلك بواسطة الحزب؛ الذي يجسد الطبقة المعارضة لطبقته، ويفشل في ذلك، ومن الممكن أن يعود سبب ذلك الفشل إلى أن هيغو لا يضع نفسه

---

(1) M. A. Brunier. «Les existentialistes et la politiques». Idées. Gallimard. 1966. p: 49.

كحرية، بل يضعها تحت نظر رفاقه ولا ينظر إلى فعله كفعل إرادة أراده هو بنفسه، بل هو يخضع نفسه بارادته لاحكامهم، ويجعل منها شيئاً تقيّمه حريتهم، فهو شيء واع لتشيئه: «في بعض المرات كان المطر يوقظني، فأقول: لديهم الماء، ثم وقبل أن أنام، ربما يفكرون بي هذه الليلة، وكان هذا تفوقي الوحيد على الاحداث، لقد كنت أستطيع أن أفكر أنكم تفكرون بي». ويرفض، شأنه في ذلك شأن الكترا، بعد خروجه من السجن أن يسير وحده وأن يتابع طريقه، فيفضل العودة إلى الحزب وان يموت في دفء منزل: «هيغو: أين! أتسكع في شوارع الميناء الضيقة أو الاحواض؟ إن الماء بارد جداً، يا أولغا، ومهما يحصل هنا، ثمة ضوء ودفء. وستكون نهاية مرفهة أكثر»[1]. ويشبه هيغو، في هذا الموقف، الكترا التي فضلت البقاء في المدينة والحصول على مباركة اله تدفع ثمنها من ندمها.

وإذا كان موقف اورست ذا أثر جماعي، على جميع سكان ارغوس وعلى الكترا، وإذا استطاع بفعل واحد أن ينتقم لوالده وأخته ولنفسه وان يحرر (نظرياً) المدينة. فإن هيغو قد وعَى الظلم الذي تلحقه طبقته بالطبقات الأخرى، وثار على كذبهم واحتيالهم، معتقداً أن العدل والصدق ينتشران في حزب الطبقة المسحوقة، فيفاجأ عندما يعلم أنه حتى في حزب العمال والمسحوقين هناك كذب، إن التزام هيغو بالحزب العمالي جاء

(1) Sartre. «Les Mains Sales». p: 21.

نتيجة لوعي مثالي، وليس لتجربة فعلية عاناها. ويعطي لينين حالة مشابهة لحالة هيغو، حيث يغضب كاتب رسالة، ويستاء، ويرى في ذلك بداية لنضج سياسي، ويدعو إلى أن يؤخذ بيد هؤلاء الشباب الشيوعيين، وهذا ما كان يريده سارتر أيضاً حيث كان ينتقد الطريقة النفعية التي كان الحزب يتبعها معهم، وموضحاً أنه كان باستطاعة هودرر أن يجعل من هيغو مناضلاً حقيقياً. «إني متعاطف إذن مع هيغو، وبمقدار ما أقول: لقد كان باستطاعة هودرر أن يجعل منه شخصاً ما، وبالتأكيد انه لولا الحادث العرضي الذي أدخلته عمداً بمشهد جيسكا ـ هودرر، كان هيغو قد عدل عن مشروعه، ولم يقتل هودرر. وإذا كان هودرر قد ربح هذه المعركة، فإن هيغو ما كان ليبقى سكرتيره، وكان هيغو قد تتلمذ على يديه وصار رغم كل شيء، ثورياً حقيقياً»(1).

وسنحاول في الفقرة المخصصة «للزعيم»، أن نفهم هذا الحادث العرضي، الذي أدى في النهاية إلى مقتل هودرر. لقد كانت مشاكل الشباب من الاسباب التي كتب سارتر من أجلها «المادية والثورة»(2) ولقد أثار في «الايدي القذرة» المشاكل عينها.

---

(1) Les écrits de Sartre. p: 183.

(2) كتب سارتر في «المادية والثورة»: «لأنهم جد صادقين (الشباب) ولأنهم يتمنون قدوم الحكم الاشتراكي، ولأنهم مستعدون لخدمة الثورة بكل قواهم، فإن الوسيلة الوحيدة لمساعدتهم هي أن نتساءل معهم، هل ان المادية واسطورة الموضوعية ضروريان حقاً للثورة، إذا لم يكن ثمة فارق بين الفعل الثوري وايديولوجيته؟». Situation. III. p: 138.

د ـ الالتقاء مع الماركسية

1 ـ التسويات: إن «الأيدي القذرة» هي مسرحية عن السياسية، والسؤال الاساسي الذي تطرحه هو العلاقة بين «الأخلاق والبراكسيس». لقد عالج لينين هذه المسألة في كتابه: «**مرض الشيوعية الطفولي: اليسارية**» ويرى أن هذا الداء الذي يتضمن تفضيل المبادئ المطلقة يصيب عادة الثوريين الشباب والبرجوازيين الصغار: «بالتأكيد، بالنسبة لثوريين شباب، وغير مجربين، وأيضاً بالنسبة لثوريين من صغار البرجوازية حتى ولو كانوا بعمر متقدم ومجربين، يبدو لهم أنه من الخطير جداً ومن غير المفهوم والخطأ أن يُسمح بالتسويات»[1]. ويبدو أن هيغو بطل«الايدي القذرة». يجمع هاتين الصفتين، فهو شاب (يقتل هودرر وهو في التاسعة عشر من عمره) وهو برجوازي متمرد على أهله وعلى طبقته. ولقد رأينا أن هاتين الصفتين (الشباب والبرجوازية) لا تتناقضان عند سارتر، إذ ان الشباب ظاهرة برجوازية.

يرى لينين أنه من العبث البحث عن «طريقة» ثورية تطبق في كل زمان ومكان «إن إرادة ان نجد طريقة أو قاعدة (لا تسويات اطلاقاً) صالحة لكل الحالات لهو من العبث، يجب أن نكون جد متفهمين لنعرف ما نريد في كل حالة خاصة». لكن هيغو لا يملك هذا التعقل، فهو شاب وبرجوازي، وبكلمة انه مثالي، وما ان يصف له لويس (الذي قرر عملية قتل هودرر) الوضع

---

(1) Lenine. La maladie infantile du communisme: Le gauchisme pékin. p: 62.

والتسوية التي يريد هودرر القيام بها مع حزب الطبقة البرجوازية والبنتاغون حتى يثور هيغو: «لا أقبل، في أي حال من الاحوال، تسوية معها (مع طبقة هيغو وعائلته)»[1].

ولا بد من الاشارة إلى أن الطريقة التي يشرح بها لويس الوضع لهيغو، هي تكتيك قام به ليقنع هيغو بضرورة قتل هودرر، وهذا ما عمل هودرر على شرحه لهيغو، وهذا بالواقع النقد الذي يوجهه سارتر للحزب الشيوعي، فهو يستغل الشباب دون أن يشرح لهم حقيقة الأمر ودون أن يعلّمهم. فيقول سارتر في مقابلة مع بادرو كاريوزا: «هيغو هو طلاّبي، طلابي القدامى، إنهم الشباب الذين تحملوا بين 1945 -1948 أسوأ المصاعب في التزامهم بالحزب الشيوعي، لأنهم وجدوا أنفسهم، مع تكوينهم البرجوازي، ليس أمام حزب باستطاعته أن يساعدهم، ولكنهم أمام حزب برغماتي يستخدم سلبياتهم ليجعلهم جذريين ومتطرفين...»[2].

لقد اعتبر لينين هذا الموقف المبدئي من المبادئ والتسويات، عملاً «صبيانياً» من الصعب حمله محمل الجد فعلى الرجل السياسي والثوري والجدي، والذي يرغب بخدمة البروليتاريا، أن يميز بين التسوية الخائنة والتسوية المناسبة والضرورية. فبالنسبة للينين، كما بالنسبة لسارتر، وهودرر، هناك تسويات وتسويات، ويجب معرفة تحليل الموقف، والشروط الواقعية لكل تسوية،

---

(1) Sartre. «Les Mains Sales». p: 51.

(2) Les Ecrits de Sartre. p: 183.

وهذا ما كان هودرر يحاول أن يشرحه لهيغو: «هودرر: أنت لا تجعل من ذلك مسألة مُبدأ؟ حسناً، اليك إذن ما سيقنعك: إذا تفاوضنا مع الحاكم (Le régent)، فإنه سيوقف الحرب، وستنتظر الفرق الإيليرية بلطف، أن يأتي الروس لينزعوا منهم السلاح، أما إذا أوقفنا المحادثات فهو يعلم أنه خاسر، وعندها سيقاتل كالكلب المسعور، ومئات الآلاف من الرجال سيضحون بحياتهم، ما رأيك بهذا؟ هل تستطيع أن تمحو آلاف الرجال بشطبة ريشة؟»[1]. إن هودرر ليس ضد العنف، ولكنه يعلم أن الهدف في السياسة هو الوصول إلى السلطة، ومن أجل ذلك، «كل الوسائل جيدة، طالما هي مفيدة»[2]. ويبدو أن التفاوض مع الحاكم مفيد وفعال، فهو يسمح للحزب بالوصول إلى السلطة (بمساعدة روسيا) بتأييد الشعب، مع الحفاظ على حياة الآلاف من الرجال، ويتجنب العنف الذي يبدو هنا مجانياً. لذلك يناضل هودرر ضد تطرف هيغو: «هيغو: وأفضل وسيلة وجدتها للنضال ضدها (سياسة الطبقة البرجوازية) هي أن تقدم اليها مشاطرتها السلطة؟

هودرر: تماماً، اليوم، وهي أفضل وسيلة (بعض الوقت) كم أنت متمسك بطهارتك، أيها الصبي الصغير! كم تخاف من أن توسخ يديك»[3].

---

(1) Les Mains Sales. p: 210.

(2) ن. م. ص: 210.

(3) Les Mains Sales. p: 208- 209. يجب أن نشير إلى أن توسيخ الايدي، يشير هنا الى القدرة والى القيام بتسويات، وليس الى فعل القتل والقيام بمجازر (شيء يتفق هنا مع وسائل الوصول الى السلطة). ولا يوضع العنف هنا موضع=

لقد وصف لينين التسويات المشروعة، موضحاً أن بعضها قد يكون «تسويات اضطرارية»، حين أعطى مثلاً تسوية برست ليتفوسك. التي رأى بعض قادة الشيوعيون أنها تسوية مع الامبريالية، ولكنهم اعترفوا بخطئهم، إذ كانت من تلك التسويات التي «جعلتها الظروف ضرورية».

2 ـ الاغتيالات الضرورية والعنف: السؤال الثاني الذي تطرحه «الايدي القذرة»[1] هو دور الاغتيالات الفردية في الصراع السياسي، وهودرر يقبل هذه الوسيلة «هودرر: لماذا! ليس لدي أي اعتراض مبدئي على الاغتيال السياسي، فهو يُستعمل في كافة الاحزاب» وحول هذه النقطة، كتبت سيمون دو بوفوار: «ضد الحاكم، ضد البرجوازية الفاشية، كان الشيوعيون يشكلون القوة الوحيدة المشروعة، وإذا قام قائد، ولمصلحة المقاومة والحرية والاشتراكية والجماهير، إذا قام بالقضاء على قائد آخر، فقد كنت أعتقد، شأني في ذلك شأن سارتر، أن هذا القائد هو خارج أي حكم أخلاقي، فقد كانت الحرب، وكان يقاتل، ولم يكن ذلك يعني أن الحزب الشيوعي مؤلف من قتلة»[2].

لم يكن ماركس وانجلز يوافقان على الاغتيال السياسي، لأن بعض هذه الاغتيالات كان يفيد السلطة التي تعتبره مبرراً

= السؤال، إلا إذا كان موجهاً ضد الرفاق وضد الذات، فالعنف الآخر، ضد العدو يبدو مشروعاً ومقبولاً، لا بل شرط مبدئي.

(1) Les Mains Sales. p: 141.

(2) Simone de Beauvoir; «La force des choses». p: 166.

لارهابها ولقوانينها. ولكن، وإن لم يجعلا من الاغتيال السياسي مبدأ مطلقاً ووحيداً، فإنهما دافعا عن بعض هذه الاغتيالات، وجعلاها ضرورة في ظرف معين: «بالتأكيد، كان ماركس وانجلز، منقادين إلى استنكار بعض الاغتيالات الفردية، لأنها كانت منظمة من قبل الشرطة لتبرر في الوقت الذي تختاره، أيَّ قمع أو فعل وقائي ضد الحركة العمالية. وبالاضافة إلى ذلك، وخلافاً لبعض الفوضويين، تؤكد الماركسية أننا لا نستطيع أن «نقوم» بثورة بهذه الوسيلة فقط. ومع ذلك فقد قبل ماركس وانجلز الاغتيالات والافعال الفردية لعدة أسباب: للتخفيف من حماس بعض عملاء البرجوازية النشيطين أو من الرجعية الاكيدة والذين لا يعاقبون مهما فعلوا، ولغرض احترام الحركة العمالية فلا تخضع لتهديد قمع باتجاه واحد، قد يوهنها في بعض الظروف الثورية المحددة»[1]. لقد كان ماركس وانجلز يريان أن للاغتيالات الفردية دوراً «تكتيكياً» و«نفسانياً». أما لينين فقد أدان بشدة أكبر الاغتيالات الفردية، لاقتناعه بعدم جدواها ولأنها في غير محلها: «وفي مكان آخر، فإن هذا الحزب (الاشتراكي الثوري) كان يرى في الاعتراف بالارهاب الفردي للاغتيالات تعبيراً خاصاً عن «روحه الثورية» أو عن يساريته، وهذا ما نرفضه قطعياً، نحن الماركسيون، ومن الطبيعي أننا نرفض الارهاب الفردي لاعتبارات نفعية، بينما

---

(1) Marx. Engels. «La sociale démocratie allemande». 10/ 18 1975. Note: 163. p: 390.

يستطيع أناس آخرون أن يدينوا مبدئياً إرهاب الثورة الفرنسية الكبرى، أو بوجه عام، الارهاب الذي يمارسه حزب ثوري منتصر ومحاصر من بورجوازية العالم بكامله، هؤلاء الناس يُسخر منهم»[1]. لقد رفض لينين إذن الاغتيالات الفردية لعدم فائدتها، دون أن يأخذ موقفاً صريحاً حول فائدتها ومنفعتها في بعض الأوقات كما فعل ماركس وانجلز، وهو لا يدين العنف في ذاته، بل يعتبره وسيلة للوصول إلى السلطة. وخاصة في البداية، ولا يعتبر انجلز أن العنف هو رد مباشر على عنف آخر، بل يعتبره وسيلة أساسية في السياسة.

من الملاحظ أن سارتر وسيمون دو بوفوار، يطرحان مسألة الاغتيال السياسي، على المستوى الأخلاقي، وليس فقط على مستوى فائدته. ويبدو أن جواب هودرر، يثير بعض الالتباس: فهذه الوسيلة تستخدمها الاحزاب الاخرى، وليس لديه أي اعتراض مبدئي، لأن مبدأه هو الفعالية.

ماذا يقول سارتر في العنف؟ كتب في «مسألة المنهج»: «بتأثير الحرب والثورة الروسية، كنا نضع ـ نظرياً فقط بالتأكيد ـ العنف بمواجهة الاحلام الهانئة لاساتذتنا. لقد كان عنفاً سيئاً (شتائم، مشاجرات، انتحار، قتل، مصيبة لا تصلح) وكان ذلك يوشك بأن يقودنا إلى الفاشية، ولكن كان لهذا العنف، بنظري، حسنة التشديد على تناقضات الواقع»[2].

---

(1) Lenine. La maladie infantile du communisme. Le gauchisme.

(2) Sartre. Question de Méthode. éd. Idées. Gallimard. 1960. p: 30.

والعنف عند سارتر، هو في علاقتنا بذاتنا، كما يقول مارلو بونتي في هذا المعنى. فالحرية وراءنا، ومن الممكن أن تكون أمامنا ولا نستطيع أبداً أن نتطابق معها، قد يكون باستطاعتنا قلب نسق الاشياء. بأن نعيش المستقبل وبأن نستبق ذاتنا، ولكن أبداً لن نصل في الوقت المعين، وهذه الحركة نحو المستقبل هي عنف. كما هو عنف علاقتنا بهذا العالم الموجود هنا، والذي لم نستشر بخصوصه. وهذا العنف باتجاه ذاتنا هو أيضاً في علاقتنا بالآخرين، فقد كتب سارتر يقول: «إن جوهر العلاقة بين الوعي ليس Meit Sein (الكون - مع) ولكنه النزاع، . . : إن وجود الآخر. . . والذي يُعترف بأنه ضروري هو عدوانية»[1].

لقد كان العنف بالنسبة لسارتر وسيمون دوبوفوار، في مرحلتهما الأولى، طريقة لقلب المعطى للوصول إلى مجتمع آخر. «كتبت سيمون دو بوفوار، في مكان ما، أنه قبل حرب 1939، وعندما لم تكن هي ولا سارتر يهتمان بالسياسة، كانا لا ينتظران شيئاً من الاصلاحات الجزئية التاريخية، ويضعان أملهما (عندما يتركان نفسيهما للاحلام) في انقلاب كلي، فجائي وعنيف، باختصار في الثورة (أياً كان المعنى الذي يعطى لهذا اللفظ)»[2]. على أن هذا القبول الفلسفي للعنف، كان يرافقه

---

(1) Colette Audry. «Sartre et la réalité Humaine». Paris. Seghers. 1966. p: 23.

(2) R. Aron: «Histoire et dialectique de la violence: «éd. Gallimard». Paris 1973. p: 187.

على المستوى العملي جهد كبير لتخطيه[1]، من هنا مفهوم «الخلق» الذي يعتبره سارتر قاعدة لعلاقة إيجابية مع الآخر. ويميز سارتر بين عدة أنواع للعنف، بعضها مشروع: عنف العبد والمستعمَر، والمضطَهد، ويدين البعض الآخر، إذ حتى لو كان سارتر وسيمون دو بوفوار، يقبلان ايديولوجية (المذنبين)، كما رأينا ذلك في الورطة، فإن العنف الذي يرتكبه اغورا، يدينه اغورا نفسه. وفي رده على ألبير كامو، يوضح سارتر رأيه بمعتقلات العمل الاجباري، التي أقامها ستالين في الاتحاد السوفياتي: «... نعم يا كامو، فأنا، مثلك، أجد أن هذه المعتقلات غير مقبولة، ولكن من غير المقبول أيضاً، وبالمقدار عينه، الاستخدام الذي تستخدمهم به، كل يوم، الصحافة التي يقال لها برجوازية»[2]

ويبقى العنف بالنسبة لسارتر واقعاً ومفهوماً جوهرياً، ونتيجة للواقع الانساني ويرى أن كل فلسفة ثورية يجب أن تأخذ بعين الاعتبار واقع تعدد الحريات، وأن تُظهر كيف أن كل واحد بصفته حرية بالنسبة لذاته، عليه أن يكون موضوعاً وشيئاً بالنسبة للآخر. وهذا الطابع المزدوج للحرية والتشيؤ هو ما يستطيع أن يشرح مفاهيم جد معقدة كالصراع والفشل والعنف.

---

(1) يوضح سارتر في الجزء الثاني من «نقد العقل الجدلي» كيف أن العنف هو العنصر الأول للمضطهد ضد الاضطهاد. راجع: «Les temps modernes. oct. 1985. «La lutte est-elle intelligible».

(2) Les Temps modernes. Août. 1952. p: 342.

وقبل أن نختتم هذا الجزء، لنقارن المواقف التي يأخذها سارتر في «الايدي القذرة»، بخصوص العلاقة بين الغاية والوسيلة، مع ما يطالب به بيان «التجمع الثوري الديموقراطي» بهذا الخصوص، هذا البيان الذي ظهر في الفترة نفسها التي كتب فيها سارتر المسرحية، والذي شارك سارتر في صياغته. لقد رأينا أن سارتر يتماثل مع هودرر، الذي يعلن «كل الوسائل جيدة طالما هي فعالة». ومع ذلك فنحن نقرأ في البيان: «... إن الغاية الاشتراكية لا تسمح باستعمال أية وسيلة. كما لا تقبل اللعبة المزدوجة في الصراع بين حزب الجلادين وحزب الضحايا، ونحن لا نستطيع أن نقبل هذه اللعبة المزدوجة والتي تتضمن أن نمارس في الوقت الحاضر وسائل مشينة، والتي نعلم أنها كذلك، لنؤمن في المستقبل غاية نبيلة»[1].

هل هناك تناقض؟ وكيف نفسره؟ ففي نص خيالي «الايدي القذرة» وفي استشهاد سيمون دو بوفوار، من المرحلة نفسها، تبدو الافكار واقعية والمعيار الوحيد هو الفعالية، وبالعكس ففي نص «واقعي»، في بيان التجمع الفعال والذي يطمح إلى فعل عملي، تبدو المواقف «مثالية». وبالواقع، مع أن سارتر يصرح عن تماثله «النظري» مع هودرر، فإنه يقول انه لا ينحاز إلى أي من هودرر أو هيغو: «يصرح سارتر انه بالنسبة إلى هودرر وهيغو، يمثل أحدهما الواقعية الثورية، ويمثل الآخر المثالية الثورية، وأنا لا آخذ أي موقف، فعلى المسرحية الجيدة أن

(1) Les écrits de Sartre. p: 198.

تطرح المشاكل لا أن تحلها»[1]. ومع ذلك، فنحن لا نزيد عن أن نشدد على هذا الالتباس[2] الذي يمكن أن يكون نتيجة «لاستحالة التوفيق بين المتطلبات القاسية للفاعلية وللاخلاق»[3].

يمكننا أن نطرح سؤالاً آخر، بخصوص نضج الحزب البروليتاري، في «الايدي القذرة»، ومقدار جدّيته، ونستطيع أن نرى ذلك في الموقف الذي اتخذه بعد مقتل هودرر، والذي وجده مضراً بعدما تم فعل القتل. يعرف لينين في «مرض الشيوعية الطفولي: اليسارية» جدّية الحزب وإذا كان حقاً يقوم بواجباته تجاه طبقته وتجاه الجموع الكادحة، «فالاعتراف صراحة بالخطأ، واكتشاف الاسباب وتحليل الظرف الذي أدى اليه، والتفحص بانتباه لوسائل تصحيح ذلك الخطأ، هي علامات في جدية الحزب، وهذا ما يسمى بالنسبة اليه، القيام بواجباته أي أن يربي ويثقف الطبقة ومن ثم الجموع»[4].

لنتفحص على ضوء هذا المعطى، موقف الحزب في

---

(1) Les écrits de Sartre.. p: 180.

(2) يحدد سارتر «الالتباس» في الفعل السياسي والاجتماعي، كنتيجة لـ «للتناقضات العميقة بين الحاجات ودوافع الفعل والمشروع المباشر من جهة، وبين الادوات الجماعية للحقل الاجتماعي، أي لادوات البراكسيس» Question de méthode ص: 164.

(3) L. Goldman. Les problèmes politiques et philosophiques dans le théâtre de Sartre. p: 19.

(4) Lenine. La Maladie infantile du communisme le gauchisme. p: 49.

«الايدي القذرة»: يتراجع الحزب، بعد مقتل هودرر، عن مواقفه، بناء على طلب الاتحاد السوفياتي. ويحول مقتل هودرر إلى «جريمة عاطفية» سببها الوحيد هو علاقة جسيكا بهودرر وغيرة هيغو (وهذا ما بحدث بالفعل في النهاية) ولكن وجود هيغو في خدمة هودرر، كان سببه الأول تنفيذ مخطط قتل هودرر، وإذا لم يقم هيغو بما كان عليه أن يقوم به لكان قد قام به آخرون مكانه. (الدليل على ذلك، عندما تأخّر هيغو بتنفيذ الأمر، قامت أولغا بمحاولة قتل هودرر بالقاء قنبلة من الخارج، المشهد الرابع). إذن بتحويله مقتل هودرر إلى «جريمة عاطفية» يريد الحزب أن يلغي تبنيه للجريمة. وان يحمي إرادته في مقتل هودرر، وعندما يخرج هيغو من السجن، يتبعه رفاقه لقتله كي لا يقول شيئاً عن مقتل هودرر. حتى أنهم حاولوا تسميمه عندما كان في السجن. لقد تم الفعل، ويريد الحزب أن يطوي الصفحة وان يمحو كل ما سبق، دون أن يحاول تحليل الأمر ودرسه والاستفادة من أخطائه. عملية قتل أخرى لطي صفحة الماضي يعتبر هذا الاغتيال الثاني جريمة، ودليلاً على عدم جدية هذا الحزب ولا مسؤوليته. ولقد انتقد سارتر طريقة الفعل هذه، واستغلال الشباب وعدم تربيتهم ليصيروا ثوريين حقيقيين.

إن هذا النقد الموجه للحزب، ومقتل هيغو (الذي لا نراه على المسرح ولكننا نفهمه، من سياق المسرحية) قد شجع على سوء الفهم الذي كانت المسرحية ضحيته. فلا نستطيع أن نكون مع الزعيم وان نرفض خط الحزب. والحال فإن سارتر مع نقده

لموقف الشباب، كان مع هودرر ضد هيغو، ومع هيغو ضد الحزب الذي يشكل هودرر أحد زعمائه.

وسنحاول في الفقرة التالية أن ندرس موقف سارتر من هودرر بالتحديد، ومن الزعماء بشكل عام، ومن العلاقات داخل الحزب.

هـ ـ الزعماء

ـ **من السيادة ـ المشتركة إلى التراتبية**: رأينا فيما سبق، الدور الذي يسنده سارتر إلى الزعيم. وتعرض «الايدي القذرة» هذا الدور على مستويين: مستوى الصراع بين الزعماء (لويس ـ هودرر) وعلاقة الزعيم بالتابع مع كل النزاعات التي تستتبعها هذه العلاقة (هودرر ـ هيغو).

لقد درس سارتر موضوع الزعيم في «دفاتر الأخلاق» وفي «نقد الفعل الجدلي»، ولقد أشرنا إلى أن مارلو بونتي ينتقد سارتر في أنه يعطي «كارت بلانش» للزعماء. ومع ذلك يؤكد سارتر في مقابلة مع ميشال كونتا في بداية السبعينات[1] إنه ضد هذه التراتبية. فمن جهة، إذن، هناك رفض للتراتبية ولدور

(1) سارتر: إذا شئت، فإن فيكتور كان يمثل في الآن نفسه الفعالية النظرية الجذرية والمستقلة، أي المستقلة عن تعليمات الحزب (. . .) وقد تقول لي، وسيكون معك حق، إن بيار كان زعيماً، وانه بذلك كان يناقض ما كنت أفكر بأنه من الضروري أن يحصل، أي مساواة تامة بين أعضاء الجماعة، فيما وراء المجتمع. ومن المؤكد أن قصة ملاقاتي مع اليسار البروليتاري، هي على الاخص قصة علاقتي مع رجل، بيار، الذي كان زعيم اليسار البروليتاري، ويمارس تأثيراً كبيراً على الجماعة. تأثيراً انتهى بأن يعرف بأنه مضر. Situations X. ص: 211.

الزعيم، ومن جهة أخرى يؤكد سارتر على ضرورة وجود الزعماء في المجتمع الحالي. وسنرى أن هذا الموقف ليس متناقضاً بالنسبة إلى سارتر، فالمشكلة ليست في الزعماء، بل ان الجموع هم من يشكلون المشكلة. فالحشد يتخلّى بارادته عن سلطته. ولنشير في البدء إلى أن سارتر يحلل هذه المفاهيم على المستويين، النظري والعملي. والحال فهو يؤكد أن العلاقات بين البشر يجب أن تؤكد «السيادة ـ المشتركة» لجميع الاعضاء؛ فهو يكتب: «ان الانسان سيد، وبمقدار ما يكون الحقل المادي هو أيضاً الحقل الاجتماعي تمتد سيادة الفرد بدون أي حد على جميع الافراد: ويجب أن تتوحد هذه الهيئات المادية كوسائل له في الحقل الكلي لنشاطه السيادي. والحد الوحيد لسيادة الانسان على كل الآخرين هو ان هذه السيادة متبادلة، أي السيادة الكاملة لكل واحد على الجميع وسيادة كل واحد منهم عليه (. . .) (أي أن كل واحد) هو غاية ووسيلة في الآن نفسه»[1]. ويعرف سارتر الانسان في «الكون والعدم» على أنه حرية، وفي «نقد العقل الجدلي» على أنه سيد يتحول إلى وسيلة للآخر، كون كل واحد هو سيد بالنسبة لنفسه، ويملك التعريفات والامكانيات عينها التي للآخر.

وتُعرف هذه «السيادة ـ المشتركة» في الجماعة، على أنها الامكانية المتوافرة لكل فرد من أفراد الجماعة بأن يصير «الثالث ـ المنظم» Le tiers régulateur. أي امكانية أن يستطيع كل واحد أن

(1) Sartre. Critique de la Raison: Dialectique. p: 588.

يكون التعبير والوسيلة للبراكسيس الجماعي. وهذه الامكانية، أو «الثالث المنظم» هي وسيلة كون الكائن في الجماعة، وهكذا فإن كل عضو يستطيع أن يكون غاية ووسيلة في الآن نفسه. ويعرف سارتر الزعيم بـ «الثالث ـ المنظم» الذي لا يُستغنى عنه، والثابت، ويتوصل إلى هذا الثبات والاستقرار (الذي يؤدي إلى قيام المؤسسة) بتخلي بعض أعضاء الجماعة عن امكانياتهم بأن يصيروا هذا الثالث ـ المنظم: «لقد تم خلط الاشياء نتيجة لاعطاء السيد ومنذ البداية القدرة الهائلة التي يتمتع بها بالفعل، وبرؤية ذلك على أنه تعبير عن قوة ايجابية (فهو قد يجد انعكاس السيادة الجماعية) ويعني ذلك أن ننسى «شبه ـ السيادة» كتبادل وسيطي بين كل فرد وباقي الجماعة. إن «شبه ـ السيادة» هذا يتميز **بكلية ـ الحضور**، وليس بفضيلة توليفية تُنظِم بين كل «قدرات» الجماعة. إنه بالواقع هو نفسه في كل مكان، لأنه دائماً وبالنسبة لكلٍ واحد هو الامكانية بأن يحدد هنا، وبأن يعرف ذاته على انه الثالث ـ المنظم»[1]. وتميز كلية ـ حضور السلطة، (كل فرد لديه سلطة على الآخرين)، الجماعة الحية: «ينتج اثبات التوسيط كنتيجة وكشرط لنزع بعض الملكيات التي يتعرض ويخضع لها بعض الافراد المشاركين. وبالواقع فإنه يشكل النفي المباشر للمبادلة واستلاب المبادلة غير

---

(1) Critique de la R.D ص: 591. نرى هنا بعض التشابه بين موقف سارتر ونيتشه من الرجال الاحرار، والرجل الاعلى، فيقول نيتشه إن هؤلاء يظهرون عندما يصل النمط الأكثر، والذي يطمح الى الراحة، عندما يصل الى المرتبة الأولى، فالخطان مترابطان، والأول هو سبب الثاني، وهذا ما نراه عند سارتر، فهناك رجال لا يريدون تأكيد حريتهم، ويقبلون بأن يكونوا محكومين.

المباشرة»[1]. وفي التحليل الذي يقوم به سارتر «للجماعة» في «نقد العقل الجدلي» يقيم مقارنة غير مباشرة بين مفهوم لينين للحزب (التراتبية ـ المركزية). ومفهوم روزا ـ لوكسمبورغ. ويرفض سارتر أن يعطي رأيه في أي من هاتين الطريقتين. فيقول، إن هدفه هو ان يبين وان يحدد العلاقات داخل الجماعة الثورية، ومع ذلك فإنه يقول: بأن التنظيم الثاني (ويعني بذلك الشكل الذي تنادي به روزا لوكسمبورغ): «يشكل، بحق، الجماعة كخلق ذاتي» ويعطي مثلاً هجوم الباستيل، فلا يهم من بدأ، فالحضور كلي للسلطة، والمبادلة كلية، ورغم أن سارتر يفضل هذا الشكل من الجماعة والعلاقات داخلها، فإن هذا الاختيار هو نظري فقط. ولا يشكل الا لحظات محدودة في تاريخ الانسان، بينما نرى أن أبطال مسرحياته هم زعماء، رجال أحرار (باريونا، اورست، اغورا هودرر). ولقد أشرنا إلى تردد الحشود، والى شبه ـ الاحتقار الذي يعاملهم به الزعيم مع انه يعمل لمصلحتهم. ونستطيع أن نفسر هذا الاختلاف في الموقفين، إلى أن الزعماء لا يشكلون أية مشكلة بالنسبة لسارتر، بل الحشد هو سبب هذا التفاوت في العلاقة بين الزعيم وبينه، فالحشد يتواطأ للابقاء على هذه العلاقة بتلك الصورة، بينما ليس الزعيم إلا شخصاً يعيش حريته ويعبر عن رغباته وإرادته ويحتفظ بحقه، وهو حق للجميع لكنهم يتخلون عنه ويعتبرون أنفسهم حريات ثانوية متواطئة مع الزعيم: «جسيكا: كيف تعلم اني لست في الحزب؟

---

(1) Critique de la maisou dialectique p:518

هودرر: هذا يبدو عليك (وينظر اليها) فأنت لا تجيدين سوى الحب.

جسيكا: حتى الحب لا أجيده (بعد فترة من الوقت) هل تعتقد أنه عليّ أن التزم بالحزب؟

هودرر: تستطيعين أن تقومي بما تشائين، فالحالة مستعصية.

جسيكا: وهل هذا خطئي.

هودرر: ماذا تريدين أن أعرف؟ اعتقد أنك نصف ضحية ونصف متواطئة. شأنك شأن كل الناس»[1].

«نصف ضحية ونصف متواطئة» هذه هي حال جميع المضطهدين فهم ضحايا لموقف أصلي يضطهدهم، يجدون أنفسهم به، ولكنهم متواطئون لأنهم يتركون أنفسهم في الموقف الاصلي دون أن يحاولوا تغييره. فجسيكا في اللحظة التي ترفض فيها مسؤوليتها عن الوضع، وتؤكد على كونها ضحية وبريئة، فهي تمثل بذلك الطاعة والخضوع لوضعها. وهذا ما يشكل اختياراً: «جسيكا: (. . .) اني لا أعرف شيئاً من قصصكم، واغسل يديّ منها، فلا أنا بطاغية ولا أنا بالاشتراكية - الديموقراطية، ولا بثورية، إني لم أفعل شيئاً، وأنا بريئة»[2]. ومع ذلك فالانسان مسؤول عن ظرفه، وعما سيؤول اليه، حتى لو كان عبداً، فإنه «حر بأن يكسر قيوده»[3] ويقول سارتر، إن الخضوع السلبي لا

---

(1) Les Mains Sales. p: 135- 136.

(2) ن. م.

(3) يقول نيتشه: «إن نبل العبد في ثورته» والتزام سارتر بقضايا التحرر، غايته أن يجعل من العبيد ومن المضطهدين ثواراً ومتمردين.

وجود له، فليس هناك إلا حالتين: خضوع أو تمرد. ذلك أن الانسان لا يستطيع أن يكون سلبياً، وفي المجتمع الحالي، وحيث الانسان مستلب، يمثل الزعيم، بالنسبة لسارتر، الانسان الحر، الذي يستطيع أن يفهم الظرف وان يساعد الناس الذين يتعرفون بواسطته على أن يقوموا بذاتهم بانقلاب شامل يصيرون فيه كلهم أحراراً ومشاركين في السيادة، هناك إذن إدانة للتراتبية على المستوى النظري، وإدانة للحشود، على المستوى العملي لأنهم لا يريدون أن يؤكدوا دورهم كأناس أحرار.

من جهة أخرى، يرى سارتر، انه إذا قبل عضو في الجماعة أوامر زعيمه، فإنه يؤكد بذلك حريته، ولكن حريته هذه هي حرية مستلبة من أجل الزعيم. فما هي صفات الزعيم؟ وما هي حقيقته؟

و ـ حقيقة الزعيم

ـ شبه ـ السيادة، نرى، من خلال المسرحيات التي عالجناها، ومن خلال مسرحية «الايدي القذرة»، أن أولى خصائص الزعيم هي: «شبه ـ السيادة»، وبالواقع فإن «الايدي القذرة» هي سرد لـ «شبه ـ السيادة» هذا، فليس للزعيم سلطة مطلقة، ودوره هو أن يعبر عن لحظات وعن صيرورة البراكسيس الشعبي لأننا «مضطرون ان نستنتج أن فرداً قادراً على أن يستنبط ويفهم وينظم البراكسيس الشعبي من خلال ماهيته نفسها»[1]. وإذا لم يقدر هذا الفرد (الذي يصير الزعيم) على القيام بهذا الدور، يُعترض عليه ويُستبدل أو يُقتل، كما في حالة هودرر. ولقد رأينا في «باريونا»

---

(1) C. R. D. p: 521

انه ما ان ظهر الملوك المجوس، واظهروا لسكان باتور، ان ما ينتظرونه هو في بيت لحم، وانهم ذاهبون لهناك، حتى ترك هؤلاء (سكان باتور) باريونا لوحده، بمن فيهم زوجة باريونا. واوجسيت أيضاً يواجه الاستياء نفسه من الجماهير بعد أن تأخر عليهم بالظهور، وظهر الاعتراض على اغورا في ثورة جديدة قادها فرنسوا، عندما لم يحقق للجماهير ما تنتظره. أما في «الايدي القذرة»، فإن لويس هو من يهيّئ لقتل هودرر. ونلاحظ أن المعارضة الفعالة والايجابية، لا تقوم بها الجماهير وحدها، بل ان زعماء آخرين هم من يخططون ويقودون المعارضة. في «باريونا» تأتي المعارضة من الملوك المجوس، وفي «الذباب» من اورست الرجل الحر، فالحشد لا يملك فعلياً القدرة على أن يعارض أو أن ينقل احتجاجه إلى المستوى العملي. وبذلك نفهم احتقار باريونا واورست واغورا للجماهير وللحشود. ولا يعارض الزعماء إلا زعماء آخرون، يعبرون بشكل أفضل عن البراكسيس.

فلا نجد، إذن، عند سارتر أية عبادة للشخصية أو للفرد بحد ذاته. ولكن بمقدار ما تعبر هذه الشخصية عن البراكسيس، بمقدار ما هي الثالث ـ المنظم حقاً، يكون لها دورها ومركزها. وتأتي «شبه ـ السيادة» التي يتمتع بها الزعيم من أن «الذاتية ـ المطلقة» (عند الزعيم) تتطابق مع الموضوعية المطلقة. فهي الغاية وهي في خدمة الغاية[1]. فلا يستطيع الزعيم أن يعطي الأوامر بعشوائية، وكما يريد، إذ على كل أمر أن يعبر عن

(1) راجع: Cahiers pour une morale. p: 214.

الضرورة الموضوعية، والا فإنه يُعترض عليه ويُقاوم.

ولنلاحظ في العلاقة بين هودرر وهيغو، أن هذا الأخير مفتون كلياً بهودرر. حتى ركوة القهوة، لا تعود بين يديه أية ركوة، بل تمتلىء بكل كثافة وحقيقة الركوة الحقيقية، إذ تصير حقيقتها ما وراء شكلها، كما أن حقيقة الزعيم هي ما وراء ذاته، في البراكسيس. فكل ما يلمسه هودرر، كل ما يقوله يصير حقيقة بالنسبة إلى هيغو الذي ليس إلا وعياً منعكساً (للذاته مأخوذاً على أنه بذاته ولذاته) وعي يلعب ما هو: «جسيكا: أهذه هي الركوة، التي كانت بين يديك عندما دخلت

هيغو: نعم،

جسيكا: ولماذا أخذتها؟ عن ماذا كنت تبحث في داخلها؟

هيغو: لا أدري (برهة من الزمن)، تبدو حقيقية عندما يلمسها (يأخذها)، كل ما يلمسه يصير حقيقياً، يسكب القهوة في الفناجين، اشرب، انظر اليه يشرب واشعر أن طعم القهوة الحقيقي في فمه هو»[1].

إن التطابق المطلق عند الزعيم بين الذاتية والموضوعية (التعبير عن البراكسيس المشترك) يُعبّر عنه بقبول الزعيم بالتضحية بشخصه، وتتجاوز هذه الموضوعية التناقض والصراع اللذين يشكلان العلاقة الاصلية مع الآخرين، عند سارتر. ففي «الورطة» L'Engrenage، يعلن اغورا، عن حبه لهيلين، في

(1) Les Mains Sales. p: 132.

لحظة موته، في اللحظة التي يُقَدم فيها نفسه نهائياً وكلياً لمصيره كزعيم مُعترض عليه. وفي «الايدي القذرة»، في اللحظة التي يعانق فيها هودرر جسيكا، هي اللحظة التي يُقتل فيها (هودرر) وسيكون عناقه لجسيكا، هو السبب المباشر لقتله، إذ إنها اللحظة التي يتم فيها تبدل هيغو، ولكن هودرر لا يؤكد نفسه فيها كزعيم بالنسبة لهيغو، بل كأي شخص آخر، وتأخذ العلاقة معه شكلها الأصلي أي الصراعي.

من إحدى نتائج الموقف، الذي ينفي الذاتية عند الزعيم، ويجعلها تتطابق مع الموضوعية المطلقة، هي الوحدة. فالزعماء هم رجال وحيدون[1] وبمتابعتنا لمصير الزعماء في المسرحيات السابقة نلاحظ أن **الوحدة** تؤلف وجهاً سلبياً في باريونا، الذي يؤكد حتى في لحظات وحدته أنه كائن في الجماعة وللجماعة. ومع أورست، تؤلف الوحدة جانباً مؤلماً وكذلك فإن فشله في التواصل مع سكان ارغوس سببه هذه الوحدة. فاورست، شخص وحيد مع انه يرغب بالمشاركة والاندماج في حياة

(1) يشدد سارتر في مقابلة مع ميشال كونتا: «قبل الحرب، كنت اعتبر نفسي ببساطة، انني فرد، ولم أكن أرى أبداً العلاقة القائمة بين وجودي الفردي وبين المجتمع الذي أعيش به. وبنيت، عند خروجي من «دار المعلمين» L'école normale نظرية حول هذا الموقف: لقد كنت «الرجل الوحيد» أي الفرد الذي يواجه المجتمع باستقلالية فكره، ولكن لا يتوجب عليه شيء اتجاهه. والذي لا يستطيع المجتمع أن يؤثر عليه بشيء لأنه حر» Situations X. ص 176. ونلاحظ، انه، عندما يلتزم هذا «الفرد الحر» والوحيد في جماعة ما، فإنه يفكر ضد نفسه، ومن أجل المجتمع، وتظهر وحدته بطريقة درامية وتعيسة.

مدينته. فيقتل، ومع أن لفعله نتائج على مستوى جميع سكان المدينة، فإنه يعجز حتى عن مساعدة شقيقته، لأنه يعرف أنه وحيد، وأن كل إنسان حر هو وحيد أمام مصيره، فيحمل مسؤولية فعله ويتابع طريقه وحيداً. ولكن اغورا وهودرر يبقيان مع جماعتهما ولا يتركانها أبداً، وهذا لا يمنع من أن يعانيا الوحدة ـ على مستوى الشعور الشخصي. والشعور بالمسؤولية والقلق عند أخذ القرار، وتظهر هذه الوحدة والتعاسة في الادمان على الكحول[1]، فكلاهما يشرب الخمرة بكثرة، اغورا في كل ساعة وهودرر يشرب كالبالوعة: «جسيكا: (مستندة على المقعد، وتدور به). كم هو لذيذ: إذن فهو يجلس، يدخن يتكلم ويدور حول مقعده.

هيغو: نعم.

جسيكا: (تفتح قنينة وتشمها) هل يشرب؟

هيغو: كالبالوعة.

جسيكا: وهو يعمل؟

هيغو: نعم.

جسيكا: ولا يسكر أبداً؟

(1) أغورا في «الورطة» L'Engrenage، كان يشرب القهوة. ولكنه وما ان قطع صداقته بلوسيان وهيلين حتى تحول الى شرب الويسكي، فالقهوة، هنا، دليل على توتر، ويمكننا أن نستنتج أن للصداقة دوراً مهماً في تكوين الذاتية، وسنجد دور الصداقة والحب في مسرحية «كين».

هيغو: أبداً»[1].

وفي الواقع يقول سارتر عن «الغثيان» «La Nausée» انها النتيجة الادبية لنظرية «الانسان الوحيد» والتي لم يتوصل أبداً إلى الخروج منها، حتى لو عرف حدود هذا الموقف المتضمن إدانة للبرجوازيين بكونهم «سفلة» وحدود محاولة أخذ الوجود الفردي بعين الاعتبار، محاولاً في الوقت عينه أن يحدد للانسان الوحيد، الشروط لوجودٍ غير مخادع، ولكن إزالة الوهم والخداع لا يؤدي إلى التواصل الحقيقي؛ فالإنسان الوحيد، يبقى وحيداً مع كونه مناضلاً مع الآخرين ولأجلهم، وضد الخداع والظلم والوهم.

ز ـ المرأة والسياسة

في معرض كلامه عن الممثلتين اللتين لعبتا دور جسيكا وأولغا في «الايدي القذرة» يشدد سارتر على أنهما توضحان جيداً الفرق بين «المرأة» و«المناضلة». وبالواقع فإن دور المرأة في المسرحيات السابقة لا يتعدى الدور التقليدي: زوجة، أخت أو عشيقة. يبدو الفعل النضالي بالنسبة لها استثنائياً، فإما ان تنجح فيه كما مع (سارة)، في باريونا، أو تفشل، كما مع «الكترا» في «الذباب» والحال فإننا في «الورطة» L'Engrenage،

(1) Les Mains Sales. p: 130- 131. يحلل سارتر في «الكون والعدم» «L'être et le Néant» دور الماء وكافة السوائل ويظهر اننا لا نستطيع أن نمسك الماء، وان جريانه يشبه الـ ـ ذاته الذي لا نستطيع أن ندركه.

ومع هيلين نلتقي أول مناضلة في مسرحيات سارتر[1]. ولكنها وكما رأينا لا تنضم إلى اللجنة الا بعد ارتباطها بلوسيان، وتترك اللجنة عندما يلقي اغورا القبض عليه (لوسيان). وعندما تدافع عن اغورا، فإنها لا تقوم بذلك إلا للدفاع عن سمعتها وسمعة زوجها من نميمة صديقتها السابقة سوزان.

والحال، فإن أولغا في «الايدي القذرة» تقدم نمطاً آخر للمرأة المناضلة، تمثل الحالة القصوى، بين الحب والحزب تختار الحزب، وهي عضو فيه باختبار حر قامت به، وعلى العكس تمثل جسيكا المرأة البرجوازية. وبعد اعتقال هيغو، تعود إلى أبيها، فلا تعيش لوحدها، بينما تعيش أولغا لوحدها في منزل صغير مستقل: «أولغا، اين جسيكا؟

هيغو: عند والدها، لقد كتبت لي في بعض المرات، في البداية، اعتقد أنها لم تعد تحمل اسمي»[2].

في مقابلة مع سيمون دو بوفوار، يتكلم سارتر عن هؤلاء النسوة، البرجوازيات، من خلال انتمائهن إلى أزواجهن أو آبائهن، وجسيكا هي واحدة من هؤلاء النسوة، وهي لا تؤكد ذاتها إلا من خلال اللعب، ونعتقد أنه لعب يختلف عن اللعب الذي تكلم عنه نيتشه، فهي تشعر بنفسها كممثلة، وهيغو أيضاً يعاني من الأمر عينه، فهو يشعر بأنه ممثل، ولكنه على خلاف جسيكا يبحث عن الأصالة:

---

(1) في «قتلى بلا قبور» تكون المرأة مناضلة وعاشقة.

(2) Les Mains Sales. p: 22.

«جسيكا: إنك تلعب جيداً دور الثوري.

هيغو: لا يحتاج الثوريون إلى سيدات منزل. انهم يقطعون رؤوسهن.

جسيكا: إنهم يفضلون عليهن الذئبات ذوات الشعر الأسود.

هيغو: أنت تغارين.

جسيكا: أريد أن أغار، لم أمثل هذا أبداً من قبل، هل تريد أن نمثل ذلك»[1].

وترافق جسيكا زوجها في تنقلاته دون أن تتدخل في أعماله أو أن يخبرها عنها. ولكنها ستلعب دوراً مهماً في النهاية. فهي «ستخون» زوجها، باعترافها لهودرر بهدف هيغو، ولكنها قامت بذلك لأنها أحبت هودرر، رغم أنها تقول، انها قامت بذلك لتدافع عن هيغو ولتساعده. بينما يختلف موقف اولغا كلياً، فالمرأة المتحررة، والعضو في الحزب، بين حبها لهيغو، وبين الحزب، تختار الحزب، وهي بذلك تختلف أيضاً عن هيلين:

«أولغا: هيغو، سأقوم بما يأمرني به الحزب، أقسم لك أني سأقوم بما يأمرني به». وفي الحزب يتساوى الرجال والنساء (رأينا أن الوضع مختلف بالنسبة لهيلين في مسرحية «الورطة». تتغير ذاتية كل واحد منهما، ويتأكد ذلك من خلال تخلي كل منهما عن مشاعره الشخصية عندما يأمر الحزب بذلك (فلا نعود

---

(1) Les Mains Sales. p: 67.

شيئاً سوى إرادة الحزب، التي يمثلها الزعيم، الذي يتخلى هو أيضاً عن ذاتيته): «هودرر، (لهيغو): من اللحظة التي تضع فيها نفسك تحت أوامري، ضع جيداً في رأسك، انك لن تعود تملك شيئاً لنفسك»[1]. ولكن ان لا نملك شيئاً لذاتنا، عندما نكون في الحزب، لا يعني أننا لا نعود ذواتنا، ولكن ان تكون ذاتنا في هدف الحزب، وان نملك طريقة ذاتية بتصور ذلك الهدف وطريقة الوصول اليه. وهذا ما يشرحه سارتر في «نقد العقل الجدلي».

ويبدو التناقض بين المرأتين (جسيكا واولغا) من خلال حوارهما: «جسيكا: تعرفين جيداً انه لم يتزوجني من أجل ذلك (السياسة).

(بعد وقت) أنتِ تحبينه، أليس كذلك؟

أولغا: وماذا يفعل الحب هنا، انك تقرئين الكثير من القصص.

جسيكا: يجب أن نتسلى عندما لا نشتغل بالسياسة.

أولغا: اطمئني، فالحب لا يشغل نساء الفكر كثيراً، اننا لا نعيش منه.

جسيكا: بينما أنا أعيش منه.

أولغا: مسكين هيغو»[1].

---

(1) Les Mains Sales. p: 113.

(2) Les.Mains Sales. p: 177.

ينحصر الصراع بين المرأة المناضلة والمرأة غير الملتزمة، في الاختيار بين الحب أو الالتزام السياسي والعمل الفكري، ويتقلص الحب عند المرأة غير المناضلة، إلى صفته الأصلية، كما يحلله سارتر، بكونه نتيجة لعلاقتنا الأولية مع الآخرين (العدوانية). والحال، فنحن نعلم أن أولغا تحب هيغو، أو كما يقال في الحزب، «عندها ضعف تجاهه».

ولكن هذا الحب، يتمظهر بتجذير للموقف، فإذا لم يقتل هيغو هودرر، كانت أولغا ستأتي للقيام بذلك، لتحفظ لهيغو ثقة الحزب به. (وهذا ما حاولت القيام به فعلاً): «أولغا، لو كنتُ نجحت لكانوا ظنوا أنه قتل نفسه مع هودرر.

جسيكا: نعم، ولكنه يكون قد مات.

أولغا: من أية جهة يؤخذ الأمر، الآن، فلا يملك خطأً كبيراً في الخروج.

جسيكا: إن صداقتك لمتينة.

أولغا: أمتن من حبك بالتأكيد»[1].

في الحزب، يشكل الحب والصداقة كلاً واحداً، يعمل كل منهما على تأكيد وتثبيت موقع الحزب، والحب (كما تظهره اولغا) هو الحد الأقصى للعلاقة مع العضو الآخر في الحزب. وتقدم «الايدي القذرة» الحب بشكل مختلف عما تقدمه

(1) Les Mains Sales. p: 174-175.

الورطة». ويصير التعارض بين المرأة المناضلة والمرأة العادية أكثر جذرية، وصفاتها أكثر وضوحاً وتميزاً، وكذلك في حبهما في عاداتهما الاجتماعية.

ونلاحظ مع هاتين المسرحيتين تطوراً في التزام الشخصيات، فالسؤال المطروح، في المسرحيتين الأوليتين، «باريونا» و«الذباب»، **هو هل يجب الالتزام؟** (هل يجب النضال ضد الرومان: هل يجب علي أن أقتل وأن أترك المدينة؟ - سؤال أورست -) يصير في المسرحيتين التاليتين: **كيف يتم الالتزام؟** وما هي الوسائل التي يجب أن نستعملها للوصول إلى الغاية المنشودة؟ غاية تتحدد في «الورطة» بالحفاظ على الثورة والوصول إلى التأميم. وفي «الأيدي القذرة» بالوصول إلى السلطة وبضرورة العنف أو المساومة. وهذا التساؤل هو تتمة للاختيار الأول المتضمن الالتزام السياسي بجانب المضطهدين والمحرومين.

لقد تركنا باريونا يفكر في خطة أو لنقل بوسيلة لمقاومة الرومان، وفي «الذباب» كانت الوسيلة محددة سلفاً، لمجرد ان يأخذ اورست قرار الالتزام، بالانتقام لوالده، كان عليه أن يقتل مغتصب عرش والده والمتواطئة معه. وفي «الورطة» وفي «الأيدي القذرة» لدينا عدة احتمالات، وكان الأمر يتعلق بالبحث عن الوسيلة الأكثر شرعية. وتبرر الثورة الاشتراكية الوسائل الكفيلة بتغيير الشروط الاجتماعية والمادية، وتسمح لجميع الناس بتحقيق حريتهم.

لقد انطلق سارتر من الفرد الذي يؤكد حريته مباشرة بأفعاله، ولكنه بمقدار ما كان يلتزم بقضايا التحرر، حتى أدرك شيئاً فشيئاً أهمية الواقع الموضوعي والمعقد لدور النضال الجماعي. فتتحول العلاقات الصراعية مع الآخر إلى صلة أخوية معمدة بالدم ليتم تشييد شروط التبادل والمساواة في المستقبل.

لقد حاولنا أن ندرس طبيعة العلاقات التي يستطيع الانسان ان يقيمها مع الآخرين، عندما يكون زعيماً منخرطاً مع جماعة للتحرير وللثورة، ولقد بيّنا أنه لا يوجد عند سارتر إشكال بالنسبة للزعيم، لكن الحشد هو الذي يثير اشكالية التراتبية بتخلي أعضاء الجماعة عن دورهم وعن حقهم بأن يكونوا الثالث ـ المنظم وشددنا على مسؤولية كل فرد في تغيير الشروط الاجتماعية، كما هو الوضع بالنسبة للنساء، وكان سارتر ينتقد تواطؤ الطبقات المضطهدة مع المضطَهِدين.

ورأينا أن الزعيم مع عمله لتحقيق البراكسيس المشترك، محكوم عليه بالوحدة، والتخلي عن الصداقة والحب، ويلجأ إلى الكحول، وهو يقبل هذه الوحدة، التي تؤكد فشل الموضوعية المطلقة، مؤكداً على مسؤوليته في ذلك وسنعالج في الجزء الثاني، الخيار الآخر، الذي يمثله الفن، وسندرس الامكانيات التي يقدمها الفن وحدوده في تحقيق حرية الانسان. وسنحاول أن ندرس أسس الجمال المسرحي عند سارتر.

نشير في البدء، إلى أن هذين الطريقين: الفن والسياسة، هما متوازيان، فالواحد لا يناقض الآخر، عند سارتر نفسه على

الأقل، وإذا درسنا الفن في القسم الأخير من هذا البحث، فذلك لأن مسرحية «كين» قد كتبت زمنياً بعد المسرحيات التي درسناها.

الباب الثاني

الفن والحرية

الفصل الرابع

الجمال عند سارتر، بين هيغل ونيتشه

أ ـ الفشل والابداع

تتميز العلاقات بين الناس بالتموضع (L'objectivation) المتبادل من كل واحد للآخر. فعندما تلتقي حرية، مع حرية أخرى، تعمل كل واحدة على النظر إلى الشخص الآخر على أنه شيء، أي، وكما رأينا، تعامله كوسيلة لاهدافها، أي تجعل منه «عبداً» تحت نظرها. وهذا ما يجعل العلاقة مع الآخر علاقة صراعية، لأن كل واحد سيحاول أن يتخطى هذه العبودية وأن يظهر للآخر على أنه حرية. ورأينا أيضاً، أن الحرية تتعرض، في الجماعة، للاستلاب عندما تتماثل مع الزعيم. وحتى «الجود» «La générosité»، الذي يرى سارتر أنه الوسيلة للوصول إلى حرية الآخر كما هي، فإنه (الجود) يبقى في المجتمع التراتبي الحالي وسيلة للعنف وللسيطرة على الآخرين. ويقود ذلك، كما رأينا، إلى فشل العلاقات مع الآخرين، وهناك أيضاً الفشل الانطولوجي، حيث تبوء محاولات اللذاته، في ان يكون لذاته ـ

في ـ ذاته في الآن عينه، تبوء دائماً بالفشل.

في مواجهة هذا الفشل، يطرح سارتر الفن، على أنه«الوسيلة الوحيدة التي تسمح بخلاص الانسان. فنقرأ: «لماذا يجب أن نرى عرضاً لذاتنا على خشبة المسرح؟ لماذا يجب أن نتجول أيضاً وسط التماثيل التي تصورنا؟ لماذا علينا أن نذهب إلى السينما وأن نرى أنفسنا دائماً؟ (. . .) أعتقد أن الناس يعيشون وسط صورهم لأنهم لا ينجحون أبداً في أن يكونوا أشياء واقعية لأنفسهم. فالناس هم أشياء بالنسبة للآخرين ولكنهم ليسوا أشياء تامة بالنسبة إلى ذواتهم»[1]. فلا يمكن أن نكون موضوعاً لذاتنا، لأن ذلك يفترض وجود الآخر. والفن يعكس الذات، وبذلك فإن سعي اللذاته إلى أن يكون الـ ـ لذاته ـ في ـ ذاته، في الآن عينه يحققه في الفن. من ناحية أخرى قلنا إننا نتحول تحت نظر الآخر إلى شيء، إلى موضوع، ويرى سارتر ان الوسيلة لنستعيد هذه الموضوعية، هذا التشيؤ الذي يحولني اليه نظر الآخر هو الصورة. هذه الصورة هي اللاواقع الذي ينتمي الي ولكنه يقع على مسافة مني، ويتابع سارتر: «والذي أردت أن أظهره، هو أن وظيفة الفن الذي يمثل الانسان (لأن هناك فنون لا تمثله) تنبع من الفشل. إذ لن يوجد فن من هذا النوع، لو كان كل واحد منا حقيقياً وواقعياً بالنسبة للآخر. هناك فنون لأننا لا نتوصل أبداً إلى أن نرى الانسان وجهاً لوجه، إذن هناك صور»[2].

---

(1) Sartre. Un théâtre de situation. p: 113- 114.

(2) Sartre. Un théâtre de situation. p: 116.

يولّد الفن، إذن، من الفشل، فشل الـ ـ لذاته في أن يكون «لذاته ـ في ـ ذاته» وذلك يفترض وجود الآخر في داخلنا، وفشل لأننا بوجود الآخر نتحول إلى شيء، فنحاول استرداد هذا الشيء الذي يحولنا اليه الآخر، فنحصل على صور، على الفن.

اضافة إلى ذلك، يسمح الفن بأن نلتقي الآخرين في «الجود» و«الحرية» بواسطة الأثر الفني، وينطبق هذا على كل أنواع الابداع فتلتقي حرية المشاهد (الجمهور) وحرية المبدع في الأثر الفني؛ ويكتب سارتر في هذا الموضوع: «يَستلزم الأثر الفني أن يُعترف به مادياً في مضمونه، من قبل حرية الجمهور الحقيقي. فهو هبة وفرض في الآن نفسه. وهو لا يفرض إلا بمقدار ما يهب، وهو لا يتطلب تأييد حرية محضة ولكن حرية ملتزمة بالمشاعر العامة التي تغيرها. فهو يختلف إذن عن الحق، انه وسيلة لبلوغ حرية مميزة مباشرة»[1]. ويحدد سارتر بأنه إذا أراد الناس أن يتعاملوا مع بعض كحرية (أي أن يعامل كل واحد الآخر على أنه حرية، والعكس بالعكس) فإن ذلك يفترض وجود الأثر (سواء أكان فنياً أو تقنياً أو سياسياً)، وأن يُعتبر هذا الأثر على أنه هبة. فالجمال بالنسبة لسارتر هو «**العالم وقد اعتبر معطى**» فالأثر هو خاصة الشخص الذي يعكس له صورته من خلال العالم. فبمعاملتك الأثر (L'œuvre)

(1) «Cahiers pour une morale» p: 149.
راجع أيضاً ف. جونسون .Le problème morale et la pensée de Sartre

على أنه مسكون بالحرية، فإنك تعاملني على أني حرية» فالعلاقة من خلال العمل الفني، تسمح بالتواصل مع الآخرين وبالتعامل معهم معاملة الند ـ للند معاملة حرية لحرية.

إذن بالخلق والابداع تؤكد الحرية ذاتها، ويضع سارتر على نفس المستوى الخلق الفني والتقني والسياسي، ونعتقد أنه بالنسبة للخلق التقني، فإن التقنية الصناعية الواسعة والمتطورة، أدت إلى استلاب الانسان عن أثره، الذي يعيد اليه صورة مشوهة عن ذاته، مع أن هذا الأثر هو بالأصل انساني «وهكذا كلما صارت التقنية انسانية، كلما صار الانسان تقنياً، فالحتمية التي خلقها يُطبّقها كاعتذار. فتستلب غاياته، وتشير اليها (الغايات) الاشياء الموضوعة في المجال العام (جسد ـ حاجة ـ آلة) فيصير بذاته عاماً. فالمادية هي التصور الذي يتقدم به الانسان لنفسه من خلال التقنية»[1].

وفيما يخص السياسة، نعلم أنه كان لسارتر التزامات ومواقف عديدة بجانب المضطهدين و«معذبو الأرض»، ولكنه لم ينتسب إلى أي حزب سياسي، كالحزب الشيوعي مثلاً، الذي كان له معه علاقات مميزة «لفترة طويلة. ونعتقد أن عدم انتساب سارتر إلى أي حزب يعود إلى المبادئ عينها التي كان يدافع عنها، عنينا الحرية. فلاعترافه بحرية كل فرد، لم يلتزم بأي حزب، فكل فرد مسؤول عن وضعه ولا أحد يستطيع أن يأخذ مكان أي شخص آخر في الدفاع عن حريته «لقد رأينا مع أورست، فشله

(1) Cahiers pour une morale. p: 58- 59.

في الدفاع عن الكترا نفسها كان عليها أن «تأخذ حقها بيدها» كما نقول في لغتنا العامية. أورست، يقف مع الآخرين، ولكنه لا يستطيع أن يحل محلهم في القيام بمهمة تحريرهم ولقد رأينا فشل التموضع الكلي الذي يحاوله الزعيم، والغلاقة بين الزعيم وأتباعه، هذه العلاقة التي يفترضها الانتساب والالتزام الحزبي. من هنا حدود العمل السياسي، الذي يبقى في النهاية التزام فرد للدفاع عن حقوقه ولكن بالتنظيم مع الآخرين، لكون العمل السياسي يتطلب مواصلة واستمرارية، ولا يستطيع فرد واحد أن يغير بمفرده كل الشروط الموضوعية التي تحد من امكانية تحرره. ويأتي الفشل السياسي من كون أن ما يعتبره جيل ما، كهدف سياسي واجب تحقيقه، فإن الجيل القادم، قد لا يأخذ هذا الهدف بعين الاعتبار، ويغير طريقته وأهدافه، وهو حر بذلك، فإما أن يرميه جانباً أو يبقي عليه، وفقاً لظرفه ولحريته. هناك إذن «نسبية» في العمل السياسي. فما نعتبره **مطلقاً** بالنسبة لنا، يبقى أمراً نسبياً بالنسبة للآخرين.

يبقى الفن والأثر الجمالي، وهذا ما شكل **الاختيار الأول** لسارتر، وإذا كان (سارتر) قد وضع، في «ما هو الأدب»، الموسيقى والرسم والشعر في مجال «ذاتي» مختلف عن الرواية والنثر، فإن كل هذه الأنواع، تلتقي مع ذلك بكونها «إبداعاً خيالياً». وتحمل هذه المنتوجات الخيالية في ذاتها **«قيمة مطلقة»**. وينتج عن ذلك أن للفن عند سارتر «قيمة ما ورائية»، وقيمة «ميتافيزيقية»، وللكتابة عند سارتر هذه الأهمية المطلقة، إنها الوحيدة التي تبرر الوجود: «كان هناك الحياة اليومية العبثية

والضائعة، وكنا نحياها كيفما اتفق، نسعى إلى أن نعيش فيها أكبر عدد ممكن من التجارب، ثم كان هناك تلك الحياة الأخرى، كنا نستطيع الدخول اليها بواسطة الكتابة، وبصنعة أثر (une œuvre). كان **للفنون الأدبية قيمة ماورائية**، تندرج في نوع من المطلق، ولكن مطلق علماني، لأن الأمر يتعلق بادخال ذلك العالم في هذا العالم»[1]. كان سارتر في تلك المرحلة يبحث عن «الخلاص» Le Salut، ليس الخلاص المسيحي، ولكنه تبرير للوجود، إذ يكتب في «Les Carnets de la drôle de guerre» ان الحياة هي لعبة خاسرة وكان يجد الخلاص من ذلك في الفن، هذا المطلق الذي يعطي معنى للحياة، وله (للفن) قيمة ما ورائية، وهو مطلق علماني، يسمح وجوده بتبرير هذا العالم، كما الاله بالنسبة للمؤمن هو غاية الوجود وسببه، فالخلق والابداع الفني هما غاية هذا الوجود وهدفه. وإذا كان الانسان «شغف ليكون الهاً» فإن هذه الالوهية تتحقق في الابداع الفني، حيث وكما رأينا يتوصل الذاته إلى ان يكون لـ - ذاته - في - ذاته في الآن عينه بواسطة الفن. فيه تلتقي الحرية بذاتها وتتعرف عليها، وتتخطاها من جديد.

رأينا أن الفن يولد من الفشل ويسمح بطبيعته كهبة، بانقاذ الانسان من التشيؤ بواسطة الآخر، ويسمح للانسان بأن يتجاوز ذاته باستمرار وبأن يتخطاها، وبذلك يحمل الفن قيمة ما ورائية وميتافيزيقية، ويسمح لنا ذلك بأن نؤكد مع غولدمان: «تتميز

(1) Les Mots, cité dans «Sarte ou la conscience ambigüe. p: 25.

المرحلة الأولى (الخيالي، المخيلة، القصص القصيرة المجموعة في: الحائط)[1]، بالتعارض بين الحياة اليومية والعالم الخيالي كما تميزت باعلاء شأن هذا العالم الأخير، الذي لا يحول بدخوله العالم المباشر فقط، ولكنه، على الاخص، الوحيد الذي يستطيع اعطاء تبرير مصداقي، ولو في شكل خلق جمالي، ويعطي قيمة لحياة البشر تتعدى الافرادي[2]. وهذا ما يلخصه، «روكنتان» في «الغثيان» بـ «نعم، هذا ما كنت أريده، للاسف! وهذا ما أريده أيضاً، أشعر بسعادة كبيرة عندما تغني عبدة! أي قمم لا أبلغها إذا تحولت حياتي إلى مادة لنغم»[3]. ونلاحظ في هذا الاستشهاد الأخير، الرغبة ليس فقط بأن يكون خالقاً وفناناً، ولكن بأن تتحول حياته نفسها إلى عمل فني، إلى خلق فني، بأن يكون الخالق والمخلوق معاً. وهكذا يجد الانسان عند سارتر، تبريراً لوجوده، كخالق لاعمال فنية، وبجعله حياته نفسها عملاً فنياً[4].

يبدو لنا، اننا نستطيع أن نقارن هذه الرؤية وهذا الموقف من الفن، برؤية وموقف نيتشه منه، الذي يقول في مقدمة كتابه «ولادة

---

(1) نستطيع أن نضيف اليها «الغثيان» «La Nausée».

(2) Les Problèmes politiques et philosophiques dans le théâtre de Sartre. Goldman. in: «L'homme et la société» juillet. sept. 1970.

(3) Sartre. «La Nausée» p: 61.

(4) نلاحظ في «الغثيان» أن العبدة واليهودي يتوصلان إلى تبرير وجودهما من خلال الفن. وينتمي هذان الشخصان الى المضطهدين في الأرض، وسنرى مع «كين» حدود الفن في إيجاد حل للظلم الاجتماعي.

المأساة» والتي يستعيدها في دراسته النقدية لمؤلفاته Ecce Homo، «هو ذا الرجل» «منذ الاهداء إلى فاغنر ريشار، كان الفن وليس الاخلاق، قد طرح كالنشاط الانساني الميتافيزيقي المحض، وتتكرر على عدة مرات هذه الجملة الخطرة عن الاخلاق. والتي بموجبها لا يتبرر الوجود الا كظاهرة فنية»[1].

إذاً كان كل من سارتر ونيتشه يعطي أهمية قصوى للفن في حياة الانسان، وفي تأكيد حريته، هل هناك تقارب في جمالياتهما؟ سنعمل الآن على مقارنة جمالياتهما، وسنقتصر على جمالية المسرح عند كل منهما. ذلك أن نيتشه يعطينا أول رؤية للفن من خلال: «ولادة المأساة» وبالنسبة لسارتر فإن ذلك هو موضوعنا، (المسرح).

يقول ريمون كور R. Court، في أطروحته، إن للفعل وللموسيقى، عند نيتشه نفس الأصل الرمزي: «إذا كانت المأساة تقبل معونة الفعل، فإنها تستطيع أن تضيف اليه ما خدم كأساس وكمهد للفعل، وان توضح لنا تكوين الفعل الآتي من الداخل إلى الخارج. وللغة عند نيتشه أصل أعمق من أصل المفهوم Le Concept والفعل ينبجس أيضاً من النبع الرمزي الكبير. والى هذا الأصل الذي يتوحد فيه الفعل مع الكلام الذي يدرك في حالة ولادته وكإنبثاق، تنجح الموسيقى، في بعض الأعمال أن تنقلنا اليه»[1].

---

(1) Nietzsche. Œuvres complètes. Tome I. p: 30.

(2) R. Court. «Le Musical»: Thèse d'Etat, 1973 Paris. X éditions S. R. Th. Lille. 1976. p: 586.

وعلى العكس من ذلك، يهمل سارتر الموسيقى، ويدخل في هذا الفن (المسرح) جسد الممثل وكلمات النص. وبالتزاوج بين هذين العنصرين يصير الممثل نفسه نتاجاً فنياً (une œuvre). يشبه الدور الذي تلعبه الكلمات في المسرح دورها في الرواية، أي أن وظيفتها في المسرح تختلف عن وظيفتها في الشعر. ومع ذلك، وبمساعدة الجسد، الحركات، تتوصل الكلمة إلى البعد الشعري.

وتعبر الحرية عن ذاتها. نرى على المسرح حرية تختار، (سنرى ذلك فيما بعد) في جسد الممثل. ونقترح الآن دراسة المسرح عند سارتر، على مستويين: أولاً: دور المسرح: أن يظهر حرية، وان يسمح للناس بأن يسترجعوا ذواتهم. والثاني، أن نفهم مصدر الجو الاسطوري الذي يغرقنا فيه المسرح. وسنقارن من أجل هذا الهدف زوج **الكلمة/ الموسيقى** مصدر الاسطورة عند نيتشه، مع زوج الكلمة / الحركة، الذي يخلق جواً اسطورياً في مسرح سارتر. مع تفضيل **للكلمة** عند سارتر، يرجع غالباً إلى هيغل، الذي يفضل أيضاً **الكلمة**، لأن لهذه الأخيرة عند هيغل بعداً جمالياً مختلفاً عن البعد الجمالي للكلمة عند سارتر.

وهدفنا من هذه الدراسة هو أن نبين المصدر الذي تنبع منه «الكلمة»، التي هي تعبير الحرية، عند سارتر، وهذا ما سيسمح لنا بأن ندرك **العدم**، أي الحرية، في بعده الجمالي، لا بل الوجودي، حيث لا يعود الجسد، في المسرح، عرضة للتشيؤ الذي يعرضنا اليه في العلاقات العادية، بل يصير وسيلة لبلوغ الحرية. ولإدراكها.

ب ـ الفن عند هيغل

يرى هيغل أن الفن يبرز حقيقة تتجاوز مظاهر الواقع الحسي. ومع أن الفن يستخدم المحسوس(في الهندسة المعمارية، والنحت والرسم) إلا أن هذا المحسوس لا يرجع إلا إلى الشكل وعليه أن يكشف **الحقيقة**. ويفسر كوجين Kojene، الحقيقة على أنها تنكشف من خلال المعرفة العقلية ذات المفاهيم. ومن الممكن أن يعبر عنها من خلال مقول عقلاني (اللوغوس). ويتعرف «الوعي العقلاني» على ذاته، في تجسده في المادة: «إذا كان حقاً، ان مخلوقات الفن ليست أفكاراً ولا مفاهيم ولكن بسط خارجي لمفهوم، واستلاب يحمله صوب المحسوس، فإن قدرة «الوعي المفكر» لا تتضمن فقط أن يدرك ذاته في شكله الخاص، أي ما معناه في الفكر، بل يتضمن أيضاً، أن يتعرف إلى ذاته تحت غلاف الشعور والحساسية، في أن يعقل ذاته فيما هو غير ذاته (. . .) متخذاً فكرة لهذا الشكل المستلب ويرجعها بذلك إلى ذاته»(1).

يسعى الفن في كافة أشكاله: الرمزي والكلاسيكي أو في النمط الرومانسي، يسعى إلى تجسيد الوعي، الذي يصل، مع الفن المتكلم فقط (الشعر) إلى أن يعبر عن ذاته بكاملها. فمع هذا الفن يتمظهر «الداخل الروحاني».

رأينا في الفصل الأول أن حاجة «التعرف» La reconnaissance، هي إحدى نتائج وعي الذات. ويتوصل هذا

---

(1) Hegel. «L'Esthétique». éd. S.U.P: 16- 17.

التعرف إلى أقصاه في الفن؛ حيث يصير الوعي، في انبساطه، ذهناً Une raison. وينتشر هذا «الذهن» في الفن والدين والفلسفة: «إن الحاجة العامة والمطلقة، التي يرد الفن عليها، تأخذ أصلها من واقع أن الانسان هو كائن ذو وعي، وانه يفكر (. . .) وأياً كان شكل كونه، فإنه كون ـ لذاته»[1].

يتعرف الانسان لكونه، وعي لذاته، على ذاته؛ ولكنه يتعرف أيضاً على الآخرين، لأن «وعي الذات» يتطلب تمييزاً بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع، ولكن وبما أن الفن هو تعبير عن الذهن (اللوغوس)، فإن الروح، الوعي، L'esprit، يتعرف على ذاته في هذا الآخر، فالذات هي نفسها الموضوع، لأن الفن، في الواقع، يشبع هذه الحاجة إلى الحرية الروحية داخلياً، وذلك بجعله الـ ـ لذاته يكون، ولكنه أيضاً يحقق هذا الـ ـ لذاته في الخارج، وفي كل مكان، بجعله ما يكون في متناول نظر ومعرفة الآخرين، وبفضل هذه الازدواجية، يجعله في متناول نظره ومعرفته. أي أن الذات تتعرف كلياً على ذاتها في الفن.

على أن سارتر ينتقد هيغل في هذا التموضع Objectivation، الكلي للروح، للكون إذا استطعنا قول ذلك.

جـ ـ نقد سارتر

ينتقد سارتر مفهوم الفن عند هيغل، (Objectivation)،

(1) Hegel. L'Esthétique. p: 17. (éd Sup).

كتموضع للروح التي تتعرف إلى ذاتها في الابداعات الفنية، وذلك للسبب عينه الذي انتقد عليه هيغل في تعرف La reconnaissance السيد والعبد. ويكتب سارتر بخصوص الفن عند هيغل: «لقد أخطأ هيغل (. . .) لأنه اعتقد انه يكفي إسقاط كيفية واعية على العالم كما لو كان على شاشة لنراه فوراً. فهو لم ير الانقلاب العميق والتبدل الجذري الذي يستتبعه التغير الموضوعي، لأنه وضع الموضوعية في الذاتية. ولكن ذلك غير صحيح «غير صحيح أيضاً أن يكون الأثر، بالنسبة للآخر، واقعاً غريباً، لأنه لا يكون معطى عليه ان يكتشفه أو انه واقع يلتقيه، ولكنه عملية عليه القيام بها. (. . .) وفي الواقع، لكي يعكس لي الأثر ذاتي لذاتي، عليّ أن أكون قد توقفت عن صنعه، أي أن أكون قد أصبحت جزئياً (وجزئياً فقط) آخر بالنسبة اليه»[1].

ينتقد سارتر إذن، التماثل بين الكون، الذي هو وعي، والمعرفة التي يملكها عن ذاته، وتحويل الانسان والمادة إلى شيء واحد، إذا استطعنا قول ذلك، لا ينكر سارتر أن جزءاً مني يظهر في الأثر المخلوق، ولكنه أنا بصفته قد صار في ـ ذاته، حققه الـ ـ لذاته الذي يحقق ذاته، وبتحقيقه لذاته، يصير في ـ ذاته، غير أن «الـ ـ لذاته» يتجاوز الـ «في ـ ذاته» الذي صاره. «إن هذا الكائن المخلوق، هو بالضرورة آخر. يتعلق بي بصلة الآخر، ولكن من وجهة أخرى، لو كان آخر مطلقاً، فإنه لا يكون من خلقي، فهو إذن، بالواقع، من إبداعي بصفته

---

(2) Sartre. «Cahiers pour une morale». p: 132.

يعود إليّ مباشرة. ولكنه لو كان أنا لانعدم في التماثل، وهو بالواقع لا يقاومني إلا بكونه، فهو أنا في بعد الآخر. أي أنا في بعد الـ - في - ذاته»[1].

وإذا اتفق الفيلسوفان في دور الفن (يُرجع للانسان صورة عن ذاته)، فإنهما يفترقان في الطريقة التي يدرك بها الانسان ذاته في الأثر المخلوق. فيرى هيغل أن الأثر هو أنا، ونجد «أنا أكون أنا». وبالنسبة لسارتر، فإن الأثر الفني هو أنا في صفة الآخر، لأنني حرية، فالأثر الفني هو حرية تحولت إلى في - ذاته بواسطة الخلق. ويرى سارتر، نتيجة ذلك، أن هيغل قد فاته الخلق والابداع، فالعلاقة بين الأنا والأثر ليست علاقة انعكاس وترجمة لذاتي، بل هي علاقة خلق فأنا أخلق ذاتي، وقبل عملية الخلق لم يكن هناك أنا بالقوة، قد تحول إلى أنا بالفعل في الأثر، فأنا أخلق ذاتي، وعندما أخلقها فإني أعطيها بعدَ الآخر. بكلمة، فإن الإنسان، عند سارتر، هو خالق. يكون دائماً ما وراء خلقه، فالـ - لذاته يتحقق آنياً في الموضوع المخلوق، ويتحول إلى في - ذاته، ولكنه يتجاوز مباشرة ما خلقه، أو يسعى الانسان دائماً إلى تحققه ولكنه يتجاوزه باستمرار. فالموضوع المخلوق هو ذاته، ولكن تعريف الانسان هو الـ - لذاته، أي نفي دائم، يسعى إلى أن يكون نفياً ايجابياً في الآن عينه، ولكنه يفشل في ذلك، فلا ينجح الآتي أن يكون نفياً لما صار إيجاباً، ونفياً لما لم يكنه بعد. فالموضوع،

(1) Sartre. «Cahiers pour une morale» p: 158.

الشيء المخلوق، لم يعد الانسان، انه، الانسان، في صفة الآخر، انه في ـ ذاته، «ينطلق الـ ـ ذاته، جديداً في طريق آخر مستقل تماماً عما كانه وعما صار اليه، بينما عند هيغل، يظهر الوعي كلياً في الفن، وخاصة في الشعر. ويجب أن تصدر كل المخلوفات الفنية عن «روح واحدة»، تتعرف إلى ذاتها في هذه المخلوقات. فالفنان عند هيغل، هو «متأمل» والمخلوق الفني ينبع من الذات، من دون أية حتمية خارجية، ودون أن يكون للفنان أية غاية فردية فيما يخلق[1]. بينما الفنان، عند سارتر هو بالفعل خالق ومبدع.

د ـ الكلمة، وتمظهر الروح عند هيغل

ويكشف هذا التمايز بين الفيلسوفين عن أوجه أخرى معينة بالنسبة للمادة الفنية. وسندرس ذلك بالنسبة لعلاقة «الكلمة» و«الموسيقى».

أعطى هيغل الأفضلية للنص، فهو ما يسمح بكشف الكون. بينما أعطى نيتشه الأهمية للموسيقى و«ظاهرياً» وقف سارتر مع «الكلمة»، ولكن لكي يصل إلى المصدر النيتشوي عينه، إلى «الحقيقة» عينها ويعتبر هيغل «الكلمة» وسيلة للوصول إلى الروح.

والموسيقى عند هيغل، كما الفن، بوجه عام، تكشف الداخل، وهي لا تعطي أشكالاً خارجية، بل تستعمل الصوت

---

(1) Hegel, L'Esthétique. p: 114.

Le son، لتعبر عن الشعور الذاتي، المجرد، ويجد هيغل، بذلك، أن التعبير الذاتي بواسطة الصوت يتم على المستوى الرمزي. ولقد رأينا، أن سارتر ينتقد هيغل لكونه يقلص الذاتي إلى الموضوعي، وينتج عن ذلك، انه إذا أخذ الذاتي من الموضوعي، لا يكون إلاّ فراغاً، كما يبرهن ذلك ريمون كور R. Court، في «Le Musical» «الموسيقي»: «إن ماهية الذاتية، بالنسبة لهيغل، هي الفن الملازم للكون، وعمل المفهوم الذي يفتح أفق الموضوعية. وإذا أدركنا هذه الذاتية عند عملها في وسط المضمون الذي تؤمن تمظهره، فإنها تكون الذاتية الحقيقية التي تماثل في النهاية فعل المضمون نفسه، كونه ينفي ذاته جدلياً. . . وإذا أخذت بدون هذا التموضع، فإن الذاتية ليست إلا ماهية ـ مزيفة، تجريداً فارغاً. . . لذلك لا يوجد عند هيغل، في آخر الأمر، ذاتية مستقلة عن الموضوعية»[1].

لذلك إذا أخذت الموسيقى لوحدها، عند هيغل، فإنها لا تستطيع أن تعبر إلا عن داخل مجرد، ولا يستطيع مجال التمظهر أن يبقى في هذه الكثافة المجردة للشعور، التي تظهر في الموسيقى، فينفصل عن الموسيقى ويعطي لنفسه وجوداً مطابقاً لذاته في الشعر؛ الذي يستعمل الكلمات والصوت، كوسيلة لتموضع الذات، فيظهر الشيء ومفهومه على أنهما شيء واحد. وعلى الكلمات والموسيقى أن تتبع قواعد الفن، ولكن يبقى النص بالنسبة لهيغل، أهم من الموسيقى، ويرجع

(1) R. Court. «Le Musical». p: 550.

«الموسيقي» «Le Musical» السبب في ذلك إلى انطولوجية هيغل. فيسمح النص والكلمة، للروح بأن تعي ذاتها في انبساط المفهوم. وبينما يبقى مجال الموسيقى هو المجرد واللامحدود، والفراغ، فإن الكلمة هي تمظهر للمفهوم، للروح.

وهكذا، وفي الفن المسرحي، يسيطر الفن وعباراته الشعرية على المواد الأخرى من حركة وفعل وموسيقى ورقص.

هـ ـ أصل المأساة عند نيتشه

أشرنا فيما سبق، إلى أهمية الفن في فلسفة نيتشه: «يتبرر الوجود والحياة بصفتهما ظواهر جمالية». وتجد فلسفة نيتشه اساسها في الفن.

يقسم نيتشه الفنون وفقاً لدائرة ابولون (الفنون التشكيلية، وجزء من الشعر)، والى دائرة ديونيزوس. ويُعتبر ابولون اله التفرد، بينما يجد الايقاع أصله في الاله اليوناني ديونيزوس. اله الرغبة والجذل، تحت سحره «يصير العبد انساناً حراً»[1] وتتكسر كل العوائق، وبسحره لا يشعر الانسان فقط انه متحد مع قريبه، ولكنه يشكل كلاً واحداً مع الجميع، كأنما غشاء المايا قد مُزق ولم يبق ما يبعدنا عن الواحد الأصلي.

---

(1) نجد في هذه الجملة طريقاً لتحرير العبد عن طريق الانجذاب والسحر الديونيزوسي، بعبارة أخرى عن طريق الفن، وهذا ما كنا قد سجلناه عند سارتر.

ومن التقاء هذين الالهين، ولدت المأساة، حيث كان أرخيلوك الشاعر الغنائي، أول ممثل لها. ومع طفح الافتتان الديونيزوسي، أعطى أبولون الشعر الغنائي للشاعر أرخيلوك، وبوصول هذا الشعر إلى أقصاه سيسمى مأساة. وهكذا تجد المأساة أول أصل لها في الشعر حيث يلتقي هذان الالهان. وتأخذ العلاقة في الشعر، بين الموسيقى والكلمة منحى جديداً، فحيث تسيطر الموسيقى، وحيث تبحث الكلمة في الموسيقى عن معنى لها، تنبجس الكلمة، وبتأثير أبولون، من الموسيقى: «ترى، في شعر الاغنية الشعبية، أن اللغة تستعمل كل قواها لتقلد الموسيقى، لذلك مع أرخيلوك، كما بالنسبة للشعر (لدينا)، حياة جديدة معارضة في أعمق جذورها لطبيعة الشعر الهوميري، ونكون بذلك قد حددنا العلاقة الوحيدة الممكنة بين الشعر والموسيقى بين الكلام والصوت، تبحث الصورة والفكرة عن عبارة مماثلة للموسيقى، ويخضعان بذلك لقدرة الموسيقى المهيمنة»[1].

و ـ الموسيقى والاسطورة عند نيتشه

الموسيقى عند نيتشه هي تعبير عن الشيء في ذاته، عن الألم الاساسي، وتعجز اللغة، عنصر الظهور، عن كشف الشيء، لذلك تجد المأساة، عند نيتشه، أصلها في الموسيقى، ويجب أن نأخذ كلمة أصل هنا في معنى مزدوج، كما يقول ريمون كور. فاصل تعني هنا الولادة (في الزمن) وتعني أيضاً

---

(1) Nietzsche origine de la tragédie. p: 52.

الاساس (الانطولوجي). ويدخل نيتشه بين الموسيقى والكلام، بين الموسيقى والمستمع يدخل بعداً آخر، هو الاسطورة، حيث تتوصل الموسيقى والكلام بواسطتهما إلى أقصى سموهما. وتسمح الاسطورة للمشاهد بأن يرى، على نحو أفضل العالم الديونيزوسي، وبواسطة الاسطورة يتكون للمشاهد انطباع، بأن الموسيقى جاءت لتحيي عالم الصور الابولونية، الذي يتحول بدوره إلى غشاء يحمي المشاهد من الأعماق الديونيزوسية. فالاسطورة تسمح للعالم الديونيزوسي بأن ينبسط في العالم الابولوني. وتحمي في الوقت عينه الانسان من الدمار. بحضور هذا العالم: «تحمينا الاسطورة من الموسيقى، ومن ناحية أخرى، فإنها الوحيدة التي تعطي (للموسيقى) أقصى حريتها، وبالمقابل، تمنح الموسيقى للاسطورة المأساوية بعداً ميتافيزيقياً نافذاً وحاسماً، إلى درجة أنه بدون هذا المساعد الوحيد يبقى الكلام والصورة عاجزين عن بلوغ هذا البعد»[1].

والاسطورة المأساوية عند نيتشه، هي، تصوير للحكمة الديونيزوسية، وتلتقي الاسطورة المأساوية والموسيقى ليظهرا الاعماق الديونيزوسية. وبمساعدة الاسطورة والموسيقى تبلغ «اللغة» الاصل الديونيزوسي، حيث تملك «الكلمة» أصلاً مشتركاً مع الموسيقى، فاللغة عند نيتشه تملك أصلاً اعمق من أصل المفهوم. وينبجس الفعل أيضاً من نفس الاصل الرمزي، هذا الأصل الذي تستطيع الموسيقى، أن تنقلنا اليه، ونذكر بأن

(1) Nietzche. «Origine de la tragédie». p: 160.

نيتشه يرى انهيار التراجيديا، في الفصل الذي حدث بين الموسيقى والكلام، وسيطرة الجدل (الديالكتيك) الذي بدأ مع سقراط وأوروبيد.

ونخلص فنقول: إن الموسيقى عند نيتشه هي الأصل، وتستطيع اللغة أن تبلغ مصدرها الأول حيث تتوحد الموسيقى والكلام في العالم الديونيزوسي الذي يظهر حكمته، بواسطة الاسطورة، من خلال المأساة. وحكمة ديونيزوس هي «حب القدر» L'amour fati، وقبول المأساة.

ز ـ الكلمة والاسطورة عند سارتر

سنرى الآن، تصور سارتر للمسرح والعلاقة بين «الكلمة» و«الحركة» ودور الاسطورة فيه. منذ مسرحيته الأولى (باريونا أو ابن الرعد). رأى سارتر أن المسرح هو «احتفال ديني» وكما سبقت الاشارة، فإن هذا الاحتفال يأخذ بعداً «علمانياً». ولقد رأى في الصمت الذي سيطر على المشاهدين (وكانوا كلهم مساجين حرب) عند عرضه للمسرحية، أن على المسرح أن يكون «ظاهرة جماعية دينية». فما ان يدخل المشاهدون إلى الصالة، ويبدأون بأخذ أماكنهم حتى يُعلن الاحتفال الذي يبدأ مع الضربات الثلاث التي ترن لتعلن بدء الاحتفال السحري، وخلال هذا الاحتفال، يتلاشى المشاهد وينسى «أناه»، فهو يؤخذ بهذا الجو السحري، الذي يشارك المشاهد فيه بخيال جماعي محمول بما يحدث على الخشبة. وليس على هذا العالم الخيالي، الذي يثيره جسد الممثل وحركاته وكلماته، أن

يصور فرداً معيناً، بل عليه أن يصور موقفاً تختار فيه حرية نفسها؛ وتقدم هذه الاسطورة في بعد اسطوري: «نعتقد أن مسرحنا يخون مهمته، لو انه كان يرسم شخصيات فردية، حتى لو كان الأمر يتعلق بأنماط كونية كالبخيل أو من يكره البشر أو زوج مخدوع. لأنه إذا كان عليه ان يتوجه إلى الجموع، فعلى المسرح ان يكلمهم عن أكثر اهتماماتهم عمومية، وان يُعبر عن قلقهم بشكل أساطير يستطيع كل واحد أن يفهمها بعمق»[1].
على المسرح إذن أن يقدم، في شكل أسطورة حدود حرية تختار في ظرف معين، لأن الكوني ليس «طبيعة انسانية» (إذ إن سارتر لا يعتقد بطبيعة انسانية ولكن بواقع إنساني (La réalité humaine) بل المواقف التي يواجه فيها الناس بعضهم بعضاً ويكونون مضطرين إلى الاختيار، لذلك يشعر الكتّاب إلى أن «عليهم أن ينقلوا على الخشبة بعض المواقف التي توضح أهم أوجه الوضع الانساني (La condition humaine) وان تجعل المشاهد يشارك في الاختيار الحر الذي يقوم به الانسان في هذه الظروف»[1].

ولكن كيف يُعرف سارتر الاسطورة؟ وماذا يجب أن تقدم على المسرح؟ يرى سارتر انه على الاسطورة أن تقدم صورة مكبرة وأكثر غنى للآلام الانسان: «إن هدف المؤلفين المسرحيين عندنا هو تقديم وخلق الاساطير، وان يصوروا

(1) Sartre. «Un théâtre de situation». p: 25.
(2) ن. م. p: 61.

للجمهور صورة مكبرة وأكثر غنى لآلامه»[1].

وكما انه على المشاهد ان يشارك في اختيار الحرية، فإن ذلك يعني انه لدينا في المسرح وبشكل اسطورة، الآلام حرية تختار، وتمظهر لهذه الحرية في بعض المواقف التي يشترك فيها البشر جميعاً. ولقد رأينا ذلك بوضوح في المسرحيات التي عرضنا لها. والاسطورة هي البعد الذي يحول الفرد ومشاكله إلى الحرية الصرفة فلا تعود الحرية التي تعرض حالاتها على المسرح، حرية فرد معين، بل الحرية بذاتها. مجسدة بالبطل أو الفرد الذي نشاهده من خلالها.

من جهة أخرى، يتبنى سارتر موقف هيغل، من المسرح الاغريقي القديم، فيرى انه تمثل لنزاع في الحقوق، ويدعو إلى أن يستعيد المسرح الحالي هذا الجانب من الصراع: «علينا أن نستبدل دراسة الطبائع البشرية بتصوير الحقوق وتنازعها»[2].

والمسرح، عند سارتر، لا يهتم بنقل صورة الواقع اليومي كما هو، فاهتمام المسرح يجب أن ينصب على «الحقيقة» التي تهدف الاسطورة إلى إظهارها. وهذه «الحقيقة» التي نبحث عنها من خلال الاسطورة هي الحرية الانسانية التي توجد دائماً في ظرف وموقف.

ونستطيع أن نخلص الى: أن الاسطورة، عند نيتشه، تسمح

---

(1) ن. م. ص: 64.
(2) ن. م. ص: 60.

ببسط العالم الديونيزوسي وانتشاره في بعد ابولوني، يبقى المشاهد على مسافة منه لمشاهدته بوضوح، والتعرف إلى الحكمة الديونيزوسية، التي تدعو إلى حب القدر والحياة رغم الصعاب والآلام، وتسمح الاسطورة، عند سارتر، بأن تبين حرية تختار في ظرف وموقف معين، ويبقى المشاهد (كما سنرى) على مسافة من هذا العالم الذي تظهره الاسطورة، يشاهده ولا يستطيع أن يكون له فيه أي أثر أو فعل مع كونه يشارك هذه الحرية في اختيارها ومواقفها.

هـ ـ الكلمة كفعل عند سارتر

قلنا فيما سبق، إنه على المسرح أن يقدم «حرية تختار». يجب أن يُقدم هذا العالم الدرامي، الذي يعبر عن حقيقة، على «مسافة مطلقة» من المشاهد. ولا يملك عليه، هذا الأخير، أي تأثير فلا يستطيع أن يغير الموقف، ولا ان يغير ارادة الشخصية، انه يقدر فقط على مشاهدة هذا العالم. فمشاركته، هي مشاركة متخيلة فقط رغم كونها «جسدية تقريباً». وتتأتى هذه المشاركة من «المشاهدة» أو كما يقول سارتر، من «شبه ـ المشاهدة». «وهكذا، وحتى في الأصل، يبدو لي أن غاية المسرح هي تقديم عالم انساني على مسافة مطلقة. مسافة لا يمكن تخطيها، هي المسافة التي تفصلني عن المسرح، ويكون الممثل على مسافة، أستطيع منها أن أراه، ولكني لا أقدر أبداً على لمسه ولا حتى أن أؤثر عليه»[1].

(1) Sartre. «Un théâtre de situation» p: 28.

ولا نعرف الشخصية التي تمثل أمامنا على الخشبة إلا من خلال افعالها: «فالانسان الموجود أمامنا، والذي يمثل هو شخص ما، لا نعرفه إلا من خلال أفعاله»[1]. وعلينا أن نشدد هنا على أهمية **«الكلمة»**، التي يرى سارتر أنها **«فعل»**. «في البدء «الكلمة» هي «فعل». إنها طريقة، من بين طرق أخرى، للتأثير تملكها الشخصية. فهي (الكلمة) لا ترجع، بأي حال من الأحوال، إلى حالة داخلية»[2] **وللمحافظة على المسافة، ولنُبين شخصية تفعل، يجب التلفظ بالكلمات، حتى الكلمات اليومية والعادية بايقاع** يرفعها (الكلمات) إلى تلك الرفعة التي يجب أن تكون عليها اللغة في المسرح. وإضافة إلى ذلك، تلعب الكلمة دوراً «سحرياً، بدائياً ومقدساً»: «على الكلمة في المسرح أن تكون إما قسماً أو التزاماً أو رفضاً أو حكماً أخلاقياً أو دفاعاً عن حقوق أو اعتراضاً على حقوق الآخرين... الخ. ولكن عليها أن لا تخرج في أي حال من الأحوال عن هذا الدور السحري البدائي والمقدس»[3]. على هذه الأوجه الثلاثة أن ترافق الكلمات وأن تميزها، فتفلت الكلمة من الطبيعي، ونعلم، من جهة أخرى، أن آرتو قد شدد في مسرحه على الابعاد السحرية والبدائية للكلمة، ولكنه وإن كان لدينا نفس المفردات إلا أن معانيها تختلف بين سارتر وارتو، فارتو، كما

(1) ن. م. ص: 29.
(2) ن. م. ص: 33.
(3) ن. م. ص: 34.

يقول سارتر نفسه، يستخدم الكلمات كأصوات، ويأخذ الكلمة لذاتها وليس بمعناها، وعلى العكس فإن سارتر يستخدم الكلمة في معناها. وبذلك تظهر قدرتها السحرية، أما عند ارتو، فالكلمة تلعب دوراً سحرياً في صوتها بالذات، وفي حركاتها. «للكلمات عند أرتو، كما عند نيتشه، أصل جسدي، وتظهر الكلمة كالاصطدام الوحشي للجسد مع العالم»[1]. ويكتب سارتر: «يعطي ارتو للغة وظيفة ثانوية. فهو يعلن في «مسرح القساوة» «Le théâtre de la Cruauté» انه سيستعمل كلمات ليس لقيمة معناها ولكن لشحنتها الواقعية. فإذا رويت كما يفعل كورناي، مقتل «بوجي» على خشبة المسرح، فإني أخفف من الشحنة الانفعالية للكلمات لأنني أخففها بقصة خيالية. وبالنسبة لارتو، عندما تقال كلمة في مكانها الصحيح، وتحت إضاءة معينة وبصوت معين، ناتجة عن الاشتراك الحر مع مجموعة فعلية لا تحمل أي معنى - ككلمة جريمة - فإن ذلك يستطيع أن يبلغ المشاهد مباشرة، وان يجعل تنظيمه الفعلي اللاواعي ينبثق إلى النور دفعة واحدة، وكما في العلاج النفساني»[2].

يبدو لنا أن الدور الذي يعطيه سارتر «للكلمة» بمعنى «سحري، بدائي، ومقدس» يبدو لنا أن هذا الدور مختلف عن دور «الكلمة» عند ارتو، الذي يحاول أن «يجعل حدود ما نسميه واقعاً لا متناهية». ومع ان سارتر يحاول أن يعطي

---

(1) Oblique, année 1976. Vo. 10/ 11. p: 93- 94.

(2) Sartre. Un théâtre de situation. p: 187.

لمسرحه بعداً «دينياً» «علمانياً مطلقاً» فهو يستعمل لذلك الحركات والكلمات بينما يستعمل ارتو كل لغة المسرح من أشياء، ضجة، ملابس موسيقى، ألوان، الهندسة الداخلية للمسرح (في مسرحه يكون المشاهدون في الوسط محاطين بالخشبة). بينما يضع سارتر على المسرح عالماً خيالياً، يكون فيه المشاهد في وضع «سلبي»، ليصل إلى فعل إيجابي خيالي يستطيع المشاهد فيه أن يشارك في «الخيار الحر» الذي تقوم به الشخصية على المسرح. وعلى العكس من ذلك فإن هدف المسرح عند آرتو هو أن «يثير مباشرة جرحاً عميقاً وواقعياً في نفس كل مشاهد»[1]. ومع أن نيتشه وارتو متفقان في أن للكلمات أصلاً واحداً، فإن نيتشه يوصلنا بواسطة الموسيقى إلى هذا الأصل مع حجبه عنا بواسطة الاسطورة، بينما ارتو يضعنا في داخله مباشرة.

لقد قلنا ان المسرح، عند سارتر، يعتمد على «الحركة» و«الكلمة»، والحركة هي صورة الفعل: «ما هي الحركة؟ إننا لا نستطيع أن نعرفها على أنها ليست فعلاً، لأن **الأفعال** غالباً هي في الوقت نفسه **حركات**. ولنقل انها فعل لا تكمن غايته فيه، فهي فعل وحركة مخصصة لشيء آخر... وبشكل آخر. تعني الحركات في المسرح الافعال، وكون المسرح صورة، فإن الحركات هي صورة للفعل»[2].

(1) ن. م. ص: 57

(2) ن. م. ص: 118 -119.

وتملك الحركة، صورة الفعل هذه، في المسرح وظيفة ان تظهر لنا ما تستطيع الكلمات وصفه في الرواية: أي ما تفكر به الشخصية وحالتها فعلى خلاف الرواية: «يجب أن يتقصى دائماً في نص مسرحي جزء يعبر عن أفكار الممثل تماماً. فهذه يعبر عنها بالحركات»[1]. فالحركات تعبر عما تفكر به الشخصية. وتعطي بذلك للكلمة الملفوظة متممها في الجسد. فعندما يقول الممثل مثلاً. «أنا أقتلك» علينا أن نرى حركة القتل في اليد مع أو بدون آلة القتل، لكي نرى صورة فعل القتل. وهناك وظيفة أخرى للحركة، في المسرحيات الحديثة، المكتوبة نثراً، هي أن تشكل **الايقاع**. فالايقاع الذي كان، سابقاً، يَسِمُ الالقاء (والذي كان معطى في الكلمة نفسها ـ حيث النص مكتوب شعراً يعطى الآن في الحركة. وهكذا تتناوب الحركة والكلمة لكي تصل إلى أن تعطينا خيالاً في شكل اسطوري، فتشكل الحركة والكلام «الانالوغون الاسطوري» إذا استطعنا قول ذلك. وهذا ما يعطي لغة مسرحية «اهليجية» فترجعنا الكلمة إلى الحركة والعكس بالعكس. وهكذا تشكل «الكلمة» امتداداً للجسد وتجد بذلك وظيفتها الاصلية: «عندما نكون في خطر، أو في صعوبة نمسك بأية آلة، وما ان يمر الخطر، حتى لا نعود نتذكر إذا كان ما أمسكنا به مطرقة أو حطبة، وبالاضافة إلى ذلك، فإننا لم نعرف أبداً؛ لقد كان يلزمنا فقط امتداد لجسدنا، وسيلة لنمد يدنا إلى أعلى غصن، لقد كان يلزمنا

(1) Sartre. Un théâtre de situation. p: 34.

أصبع سادس. ساق ثالثة، باختصار، وظيفة صرفة تمثلناها. وهكذا الأمر باللغة. . .»[1]. وهكذا يرى سارتر أن اللغة هي امتداد للجسد، وتجد أصلها فيه، في علاقته مع العالم الخارجي، ويلتقي بذلك مع نيتشه وآرتو.

وهذه العلاقة الاهليجية والمكملة لبعضها والتي تقوم بين **الحركة والكلمة**، تعطي للعرض المسرحي، البعد الذي كان للشعر الدرامي في المسرحيات القديمة. ونستطيع أن نقول إن **الكلمة**[2]، تصل في المسرح، إلى أوجها كوسيلة لعرض «الحقيقة» عند سارتر. وتصل الكلمة بذلك إلى قمة وظيفتها الدلالية. وذلك مع اقترابها من الشعر بواسطة **الحركات** (الحركة مأخوذة هنا بمعنى الايقاع). ولقد رأينا أن هذه الحقيقة هي حرية الانسان الذي يختار. ويُعرف سارتر المسرح، على انه «الصورة الحية للانسان، والعالم في صورة امام الانسان»[3]. المسرح هو الصورة الحية للانسان، الذي هو حرية في موقف معطى من خلال الاسطورة. ونلتقي بذلك الشعر، الذي يحولنا نحو المطلق: «للجملة بالنسبة للشاعر كلية ومذاق. فهو يذوق من خلالها ولاجلها النكهات المثيرة للاعتراض وللتحفظ وللانفصال، يحملها إلى **المطلق**، ويجعل منها صفات خاصة للجملة، فتصير هذه الجملة كلها اعتراضاً. دون أن تكون

---

(1) Sartre. Qu'est-ce que la littérature? p: 27.

(2) يرى سارتر أن اللغة في المسرح المعاصر يجب أن تكون لغة طبيعية مزيفة.

(3) Sartre. Un théâtre de situation. p. 99.

اعتراضاً على شيء معين ومحدد، ونجد هنا علاقات التوريط المتبادلة (. . .) بين الكلمة الشعرية ومعناها. وتعمل مجموعة الكلمات المختارة كصور ذات تفرد تساؤلي أو محدد، وبالعكس، فالتساؤل هو صورة للمجموع الفعلي الذي يحدد، كما في الاشعار الرائعة:

أيها الفصل، أيتها القصور.

أي نفس لا تخلو من عيب»(1).

ولكن إذا كان الشعر صورة كونية تساؤلية، فإن المسرح هو صورة كونية إيجابية، حيث تتأكد الحرية ويتأكد الاختيار.

في هذه العلاقة بين «الحركة» و«الكلمة» يبدو لنا سارتر اقرب إلى نيتشه منه إلى هيغل. الذي يرى أن الكلمة في المسرح تشرح وتبين الفعل وتصف الشعور، والحال، فإن الكلمة بالنسبة لنيتشه لا تعبر إلا عن محيط وإطار ما تعبر عنه الموسيقى. ويحدث قلب عند سارتر، فالحركة (الايقاع) هي التي تعبر عن محيط واطار الحقيقة التي تعبر عنها الكلمة، التي تجد أصلها وتمظهرها في الحرية، التي يعبر عنها في جو أسطوري من خلال الجسد وتمظهراته: الحركة والكلمات.

تتساتل، عند الفيلسوفين سارتر ونيتشه، الموسيقى / الكلمة. والحركة (ايقاع) / الكلمة. لتعبر عن وجهين لحقيقة واحدة يعبر عنها من خلال الاسطورة. الحقيقة النيتشوية

---

(1) S. Qu'est-ce que la littérature? p: 23.

ومفادها: حب القدر: «إن العزاء الميتافيزيقي الذي تتركه لنا (. . .) كل مأساة حقيقية ـ هي. فكرة أن الحياة في عمق الاشياء ورغم المظاهر المتغيرة. تبقى بهدوء قادرة وملأى بالفرح»[1] وحقيقة سارتر هي تأكيد الحرية، رغم الآلام التي تفرضها الظروف.

وتتساتل هاتان الحقيقتان في تمظهرهما، وتجدان أصلهما ومنبعهما في الحياة مع بعدها «الديونيزوسي»، حيث تتأكد الحرية رغمن الآلام وبفرح (كما رأينا مع باريونا ومع اورست). وأليست الحرية والفرح ما كانت تتطلبه عبادة ديونيزوس؟ «كانت العبادة المخصصة لديونيزوس ترتكز على هاتين الفكرتين المتناقضتين: الحرية، نشوة الفرح والخشونة الوحشية»[2].

يستخدم سارتر الكلمة ليتوصل إلى هذه الحقيقة من خلال الاسطورة، مع كل أوجهها السحرية والعجائبية والبدائية، وعلى العكس فإن هيغل يستخدم الكلمة لتظهر حقيقة الروح العقلانية

---

(1) Nietzsche- Origine de la tragédie.

(2) Hamlton Edith: «La Mythologie». traduit de l'Anglais par Abel de Bengheun. ed. Marabout- 1980.

ونقتطع هنا، جملة من كتاب سارتر «Carnets de la drôle de guerre»:
«. . وكنت أتوصل الى التبشير بأخلاق نيتشوية عن الفرح، بينما كانت تتوضح لي، في مكان آخر، أن كل فرح وكل قساوة، هي مستحيلة في هذا العالم الحادث والقميء الذي اكتشفه»

Les carnets de la drôle de guerre. p: 113. Editions Gallimard. N. f. 1983.

والالهية، التي تتمظهر من خلال الفرد وفي وعيه لذاته.

وبالمشاركة «السلبية» والخيالية، ولكن «شبه ـ الجسدية» سيشعر المشاهد وبطريقة «شبه ـ جسدية» أيضاً حرية الشخصية التي تختار ويتعرف على الحرية في تمظهرها ويجد أصلها وهدفها في استيعائه للحرية في بعدها المطلق، والمشاركة فيها مع بقائه على بعد منها.

الفصل الخامس

«كين»

أ ـ تقديم

خلال التدريبات على «الشيطان والاله الطيب» طلب بيار براسور P. Brasseure من سارتر ان يقتبس مسرحية الكسندر دوماس الاب، «كين ـ أو العبقرية والجنون». التي كان هذا الأخير قد كتبها بناء لطلب فردريك لوماتر F. Le Maître، الذي كان معجباً بادمون كين، الممثل الانكليزي المشهور (1782 -1831).

ويقتبس سارتر المسرحية بفرح، وينتهي من كتابتها في تموز 1953- Juillet في روما. وقد عرضت للمرة الأولى على مسرح سارة برنار في 14ت2 1953 Novembre، من إخراج بيار براسور، وديكور أ. ترونر A.Trauner. وفي النص الذي كتب لبرنامج العرض، يشدد سارتر على انه بعد وفاة كين، فكر لوماتر: «لم يعد يوجد غير ممثل واحد في العالم». ولكي يقنع الجمهور بذلك، اعترته رغبة خرقاء في أن يتماهى مع المتوفى. فطلب من دوكورسي De Courcy، وهو صاحب مصنفات متعددة مشهور، طلب منه ان يكتب مسرحية عن كين، يلعب

فيها لومانر Le Maître الدور الرئيسي. و«الكسندر دوماس؟ ما دخله في هذه القصة؟ اعتقد أننا لن نعرف ذلك أبداً. الأكيد هو انه وقع المسرحية وقبض الثمن، وتندرج المسرحية الآن في مؤلفات دوماس الكاملة مع إمضائه الوحيد»[1].

ولقد أعادت فرقة جان كلود دروو‌ا J.C.Drouet. عرض المسرحية على مسرح اغورا ده ايفري Agora d'Ivry. وخلال جولة في فرنسا عرضت في مدينة ليون Lyon على مسرح الويتيم 8eme (الثامن) من 21 إلى 29 نيسان Avril 1984.

منذ روايته الأولى«الغثيان» كان سارتر يهتم بإشكال «الممثل». فتروي لنا آني Annie «لحظاتها التامة» عندما تكون على المسرح. ويرجع ذلك، كما رأينا، للدور الذي كان سارتر يعطيه للفن وللخيال. فالممثل على الخشبة، كما سيقول سارتر فيما بعد، يتآكله الخيال: «لا أحد يستطيع أن يمثل الكوميديا دون أن يترك نفسه كاملة تتآكل، وفي العلن، بالخيال»[2].

عند كتابته للمسرحية، أعلن سارتر انه لم تكن لديه أية نية خاصة، وانه كان يأمل فقط ان ينفذ ما طلبه منه براسور Brasseur. على أننا لا نستطيع أن نوافق جـ. دوشي J. Duché، الذي كتب، إثر تصريح سارتر هذا في مقابلة معه: «رغم احترامي الكبير لصدق سارتر، كان لدي صعوبة كبرى في تصديقه. ولكني انتهيت لتوي من قراءة مسرحية سارتر ومسرحية

---

(1) Les écrits de Sartre. p: 268.

(2) S. «Un théâtre de Situation». p: 199.

دوماس، إذا كان هناك اطروحة فهي عند مؤلف «الفرسان الثلاثة». والفيلسوف؟ لقد كان يتسلى». بالطبع لم يكن يتسلى، وإذا كان قد سُر باقتباس هذه المسرحية، فإن سارتر، مع ذلك، لم يكن ليستطيع إلا أن يضع فيها أفكاره.

وفي الواقع، تضم مسرحية «كين» التي كتبت عام 1953، أغلب المواضيع التي عالجها سارتر، ونستطيع القول، انه (سارتر) يأسف في هذه المسرحية على فشل الفن (الممثل) في إقامة تواصل متبادل ومستمر مع الآخر. ونجد فيها الاستعادة السياسية La récupération للممثل[1]، ورغم ذلك، فإن سارتر لم يعمد إلا إلى التلميح على أهمية الدور السياسي الملازم للفن في تحرير الانسان، وستكون لدينا الفرصة للعودة إلى هذا الموضوع.

سنحاول في البدء أن نظهر إشكال الممثل ودور الفن (التمثيل) في التواصل، وسنعرض فيما بعد للعلاقة بين «الحب» واستملاك الآخر وعالمه، وكذلك **دلالته السياسية**. وسنتعرض في نقطة ثالثة إلى خصائص المسرح وفن التمثيل عند سارتر، مع المقارنة بين مسرحية الكسندر دوماس والجمالية التي تتبعها.

ب ـ من الواقع إلى الخيال: الالتباس والوعي

نشير في البدء، إلى أن المسرحية تعرض حياة الممثل

---

(1) يقول سارتر في «الكلمات» «Les Mots» ان البرجوازيين قد استملكوا المسرح.

«كين»، ومع حياته «اسطورة الممثل». والاسطورة بُعد كان كين قد أخذه بفضل «فوضويته، عبقريته ومصائبه». فصار بذلك تجسيداً للممثل. وإذا استعادت المسرحية، الممثل في اسطورته، فذلك نتيجة للدور المهم الذي يعطيه سارتر للاسطورة في المسرح. وتتحول حياة كين ومصائبه وآلامه إلى حياة الممثل مدفوعة إلى أقصى حد.

منذ بداية المسرحية، يؤخذ المشاهد بجو من الالتباس، يرجع إلى الاحالة من الخيال إلى الواقع ومن الواقع إلى الخيال. هذه الاحالة يثيرها موضوع المسرحية نفسه، حيث يستدعي الممثل نفسه. ولقد استطاع سارتر أن يشدد على هذا الالتباس في الفصل **VI** المشهد **II**. حيث يمثل كين مع آنا **Anna** مشهد عُطيل. فيصير لدينا في هذا المشهد مسرح ضمن المسرح. ويسأل الممثل الذي يلعب دور كين، يسأل الممثلين (المشاهدين) فيشعر الجمهور الحقيقي أن الممثل يصفعه، في اضطرابه. إذ يهتف كين / الممثل «كين: (. . .) لقد مات كين منذ الصغر (ضحك) اصمتوا إذن أيها القتلة. أنتم من قتله! فأنتم أخذتم الطفل لتجعلوا منه مسخاً (صمت مرتاع من الجمهور) هاكم! تمام. هدوء، صمت الاموات. لماذا تصفرون لا يوجد أحد على الخشبة، لا أحد. **اللهم إلا ممثلاً يلعب دور كين في دور عطيل**»[1]. بهذه العبارة الأخيرة، يرجع الجمهور إلى الواقع، حيث بالفعل، على المسرح ممثل يمثل دور كين في

---

(1) Sartre. Kean. p: 166.

دور عطيل. ويزداد هذا الالتباس بالدور الذي يلعبه الديكور، ومكان الحوادث، إذ يدور فصلان من أصل خمسة، من المسرحية، في مقصورة كين، مكان تحول الممثل حيث يختلط كين الممثل مع الشخصية التي يمثلها. وهذا الذهاب والاياب المستمر بين الشخصية والواقع توحي به مرآة. موجودة على الخشبة منذ بداية المسرحية، حيث الافتتاحية (في مسرح الـ 8ème) هي رقصة فردية أمام هذه المرآة. ويدلنا هذا بدون شك، على المعنى الذي كان سارتر يريد أن يعطيه للمسرحية: الخيالي وانعكاسه، في رعي الممثل لذاته والمفارق.

وعلينا بهذا الخصوص، أن نشير إلى دور «القناع» الذي تثيره، بطريقة غير مباشرة، شخصية عطيل (أسود) في المشهد الذي يمثل فيه كين (الممثل) شخصية عطيل. يقول كين: «كين: (. . .) «كين: (. . .) لكن قولوا. قولوا لمن تصفقون؟ لمن؟ عطيل؟ مستحيل، إنه سفاك مجنون. فيجب إذن أن يكون كين «كين العظيم، عزيزنا كين! كين الوطني» إذن هاكم كين، كين (الذي تريدونه) (يأخذ منديلاً من جيبه ويفرك وجهه، وتبدو آثار داكنة). نعم، ذاك هو الرجل، انظروا اليه، ألا تصفقون؟ (صفير) شيء غريب، رغم ذلك أنتم لا تحبون إلا ما هو مزيف»[1].

---

(1) S. Kean. p. 166. ويثير هذا الاستشهاد، العلاقة بين المشاهد والعمل الفنّي والممثل. والالتباس الذي يحصل بالفعل عندما نصفق لمشهد ما. ولكنه يؤكد على التواصل بين المشاهد والممثل من خلال الخلق. فالمشاهد يكون مأخوذاً بقدرة الممثل في تمظهرها. عند إبداع المشهد، أو لنقل عند تمثيله. =

ونصل من المسرح في المسرح، أي من الخيالي في الخيالي، نصل إلى الخيالي الأول (كين)، مع احتفاظنا بالخيالي الثاني (كين في دور عطيل، والمسرح في المسرح). وبالنسبة للمشاهد الحقيقي (مشاهد مسرحية كين)، ومع انه يبقى في الخيالي (كين أو الممثل الذي يمثل دور كين) يتحول وعيه إلى استبعاد حاد. حيث تصل الصدمة التي يشعر بها المشاهدون (الممثلون) إلى المشاهدين الحقيقيين بالتعدية. وهكذا تستعيد مسرحية «كين» وبقوة، ملاحظات سارتر حول جمالية المسرح. إذ نصبل إلى استبعاد حاد مع الحفاظ على «المشاركة» (مشاركة المشاهدين فيما يحصل على الخشبة) وبواسطة هذه المشاركة.

جـ ـ اشكال الممثل

يعكس المسرح عالماً خيالياً، يعمل الممثل بتلاشيه على خلقه لنا (المشاهدين). ولنشير إلى التمييز الذي يقوم به سارتر بين «الممثل» والممثل الحقيقي. فإن هذا الأخير يعيش

= ولكن تعود جرية الممثل لتستمتع بهذا الاعتراف (تصفيق الجمهور) أو بكلمات سارتر، يريد الـ ـ ذاته، الذي وهو في لحظة الخلق، أن يكون ولـ ـ ذاته ـ في ذاته في الآن عينه، أي أن يكون (كين) نفسه من يصفق له، وان يعترف بذلك في اللحظة ذاتها التي يخلق، فيؤدي ذلك الى الفشل (صفير الجمهور الذي يعترض على هذا) فهناك إذن فشل في سعي الوعي لأن يكون وعياً للخلق في الآن نفسه الذي يخلق فيه. وهذا ما يستعاض عنه عادة بالتصفيق للممثلين في آخر المسرحية. عندما يتقدم الممثلون لتحية أو لشكر الجمهور، الذي يشكرهم بدوره على خلقهم في تصفيقه لهم.

شخصيته حتى خارج الخشبة، ولا يعني ذلك انه مجنون إذ ان التكامل بين ذات الممثل والشخصية ليس تاماً. فإذا كان كين هو هاملت، فإن هاملت ليس كين، وكين يعي ذلك. والممثل الحقيقي هو الذي «لا يتوقف عن التحليل، والذي يمثل حياته نفسها، لا يتعرف إلى ذاته، ولا يعرف من هو، والذي في الأخير ليس أحداً»(1). ويجسد كين اسطورة الممثل كما يتصوره سارتر. والحال، فإن كين يقول: «كين: (. . .) نمثل، لأننا إذا لم نمثل سنصير مجانين. التمثيل! هل أعلم أنا متى أمثل؟ هل هناك لحظة أتوقف فيها عن التمثيل؟».

ويعرف الممثل أيضاً بالطريقة التي يعتبر فيها الممثل تمثيله: فهو لا يقوم بذلك من أجل الربح المادي. ولكن لأكثر من ذلك، لكي يتلاشى. ويمكن مقارنة المال الذي يقبضه «كالهبة التي نعطيها للخوري»(2). وبالمقابل، وبينما الممثل يمثل فقط على الخشبة، فالتمثيل هو مهنته في الحياة. وهو يمثل شخصيته (السيد س)(3). «ان يكون كين العظيم مجنوناً؟ أيها

---

(1) Lettres Françaises. 12 Novembre 1958. in «Un théâtre de situation». Sartre. p: 287.

(2) S. Kean. p: 52.

(3) نجد في «فن الممثل» L'art du comédien، عدة تعريفات تميز بين الممثل «L'acteur» والممثل: «Comédien» (نقترح ترجمة comèdien بـ اللاعب). مثل تعريف Littré: «الممثل يتعلق بالاشخاص الفاعلة في المسرحية، ومن ثم بالشخصيات التي تمثلها، ويتعلق اللاعب Le comédien، بالمهنة». ويقيم لويس جوفي L. Jouvet، التميز التالي: «الممثل يسكن الشخصية، واللاعب مسكون بها». «اللاعب (يخضع لايحاءات اللغة). يأخذ كل أوجه الملهاة، =

الغبي، انه على العكس. إذهب وقل لأهالي لندن ان بائعاً يدعى ادمون، قد وجد عقله. (وهو يقرص ذقن سالومون) لقد فهمت، شكسبير ليس الا جبنة[1].

وليس في مقدور كل الناس ان يكونوا ممثلين. ويعرف سارتر القدرة على التمثيل على أنها قابلية ذاتية بين وعي وكون الممثل مع الخيالي. نكون ممثلين أو لا نكون. فالارادة والتمارين لا تغير شيئاً في ذلك. هناك اختيار أول يتحدد بعلاقة الشخص مع الخيالي وبقدرته على التلاشي: «كين: (. . .) احصل على كل ما أريد! (وبصوت عالٍ). بالارادة يا صغيرتي نستطيع الحصول على القمر (الوصول إلى القمر)، الذي بعد كل شيء ليس الا جبنة. ولكن لا يمكن أن تصيري ممثلة. هل

= والممثل لا يملك هذا التنوع وهذا الانمحاء. فهو يحفظ ذاته كما هي عندما يمثل» ويذهب الى أبعد من ذلك، فيحدد جوفي Jouvet إن «درامي مثلاً ودائماً ممثل، (acteur)، أي أنه مؤول تكون شخصيته قوية واضحة لدرجة أن الايمائية تتركه دائماً حتى عندما يملك شخصيته» (L'art du comédien) ص: 65 -66). ويلتقي تعريف سارتر في بعض أوجهه التعريفات السابقة. فنحن نرى هاملت من خلال كين، مع انه من الواجب أن تنسينا موهبته ذلك: «آني كامبل تمثل شكسبير، واشعر أن شكسبير يمثل كين» (Kean ص: 156). يبقى ان كين يمثل اسطورة الممثل لأنه يدفع بتلاشيه الى «الموقف ـ الحد».

(1) «Kean» ص: 80. يختلف سارتر في هذه النقطة عن دوماس الذي يجعل كين يرضى بأن يُشغل آن لكي تتطور ويتحسن أداؤها: «كين: بعد خمس أو ست سنوات، هذا ممكن (. . .) لأنه لا تعتقدي أن أي شيء ممكن أن يحصل من دون الوقت ومن دون دراسة. بعض المميزين يولدون مع الموهبة لكن كما يولد اللوح الحجري مع التمثال (. . .) يجب براكسيلين أو ميكال أنجلوا ليستخرج منه فينوس ارموس. (كين ـ الكسندر دوماس. ص: 244).

تعتقدين انه من الواجب أن نمثل جيداً؟ هل أمثل أنا بشكل جيد؟ هل أملك الارادة؟ تكون ممثلاً كما تكون اميراً: بالولادة ولا تستطيع إرادتك شيئاً في ذلك»[1]. ونقرأ في «أبله العائلة» «L'idiot de la famille»: «إذن، لا يمكن لأي كان أن يمتهن الخشبة، فالشرط الاساسي ليس الموهبة أو التدابير، ولكن علاقة ما تنشأ بين الواقع واللاواقع، بدونها لا يمكن للممثل أن يرتئي حتى أن يخضع الكون للا ـ كون»[1].

إن مشروع الممثل هو مشروع «كذب» ومن اللاواقعية في الكذب نحصل على ما لا يكون بكونه يكون: «كين: (. . .) نمثل لنكذب، لنكذب على ذاتنا، لنكون ما لا نستطيع أن نكون، ولأننا سئمنا أن نكون ما نكونه»[2]. ان «نكذب على ذاتنا» أي أن ما نولّده ليس الواقع واننا نعي لا واقعيته.

ويشبه كين تمثيله دائماً بالأمير، الذي يمثل أن يكون أميراً. والذي يشعر في الواقع «بلا واقعية» شخصيته، وكونه. ويذكرنا هذا التشبيه بـ «صبي المقهى» الذي يصفه سارتر في «الكون والعدم» إذ يلعب «صبي المقهى» على أن يكون كائنه، ولكنه في الحقيقة ليس هو، فهو يجسد للآخرين، وله حركات وشخصية «صبي المقهى»، ولكن إذا كان «الأمير» و«صبي المقهى» يمثلان ما تمليه عليهما مواقفهما، فإن هناك، نتيجة

---

(1) S. un théâtre de situation. p: 203.

(2) S. Kean. p: 81. ويختلف الأمر هنا عن «سوء النية» حيث نحاول أن ننسى (ولا نعرف بالواقع) أننا نكذب، ويصير الكذب لا إرادياً.

لذلك، حقوقاً وواجبات تنتج عن تمثيلهم لهذه الشخصيات. فهم يقومون **بأفعال**، وليس فقط **بحركات**، «إذا قال أمير: أنا أمير، فإن هذا فعل، ولكن، إذا أعلن كين، انه أمير الدانمارك، فإن إعلانه هذا هو شغف (passion) يسند حركة. فلا يقدم النص المسرحي للافعال اللفظية أي مأخذ فعلي. فيدور الكلام المحفوظ (غيباً) دون أن يثيره أو يستقبله (الفعل الفعلي): فكين ليس هاملت، وهو يعرف ذلك. ويعرف أننا نعرفه، فماذا يستطيع أن يفعل؟ أن يبرهن عنه؟ مستحيل: فمن قبل ان يعطينا البرهان على أنه هاملت، فإن برهانه يندرج في المجموع الخيالي. يستطيع هاملت أن يقنع إذا أراد، حفاري القبور والجنود الذين يلتقيهم في الشارع، بينما لا يستطيع أن يقنعنا إطلاقاً «الوسيلة الوحيدة لجعل المسرحية توجد بالنسبة الينا هي ان يلوثنا»[1]. فالممثل لا «يحقق ذاته» عندما يفعل (على الخشبة)، وهو لا يستطيع أن يقنعنا، لأن بمقدار ما تكون أفعاله مجرد «صورة للفعل» فإنها ليست الا حركات، وبشكل عام، فإن الحركة «Le geste» هي إعادة انتاج لحركة الفعل. دون أن تكون غاية هذه الحركات هي الحصول على ما نريد مما نفعل.

ولكن ما هو الفعل؟ (l'acte)؟ يُعرف سارتر في «الكون والعدم» الفعل، بالتأثير الذي يغير العالم: «ان تفعل agir، هو أن تغير صورة، العالم»، هو التصرف بوسائل من أجل غاية. هو انتاج بنية آلية منظمة، كسلسلة من الارتباطات والعلاقات

---

(1) Sarte. un théâtre de situation. 98- 99.

والتغير الذي يلحق إحدى الحلقات يجر إلى تغيرات في كل السلسلة، وبالنهاية تنتج النتيجة المرجوة (. . .). ومن الملائم أن نلاحظ في البدء، أن التأثير l'action، هو مقصود في الأصل»[1]. فالفعل «إسقاط للـ ـ ذاته نحو ما لا يكونه، وما لا يستطيع أبداً أن يحدد بنفسه ما لا يكون»[2]. وتأثير الممثل هو أن يقلد، على الخشبة، التأثير بواسطة الحركات. وهذه الحركات لا تغير أبداً الواقع الموضوعي للعالم (سنرى حدود دور المسرح عند البرجوازيين). ويستفيد الممثل في حياته من مناعة المهرج، أي أننا لا نأخذ على محمل الجد أياً من أفعاله. حتى انه يُعتبر في الحياة كأنه صورة رجل وليس رجلاً بحق. (لنا أن نفكر حالياً عكس ذلك، خاصة مع وصول ممثلين إلى سدة الرئاسة في بعض البلدان، وتوليهم مهام سياسية مهمة). ومفارقة الممثل، مفارقة كين، هي أنه يريد أن يؤثر، يريد أن يقوم بفعل يؤرخ به، فلا يكون قبله شبيهاً بما جاء بعده: «كين: (. . .) أتفهمون أني أريد أن أؤثر في العالم، واني سئمت أن أكون صورة من الفانوس السحري؟ منذ عشرين عاماً وأنا أقوم بحركات لاعجبكم: هل تفهمون أني أستطيع أن أرغب أن أقوم بأفعال»[3]. ونستطيع أن نعبر عن هذه المفارقة بعبارة أخرى: إذا كان الممثل يتوصل إلى أن يحقق ذاته، وبكثير من القوة والجمال والمثالية، فإنه في الحياة الواقعية لا

---

(1) S. L'Être et le Néant. p: 508.

(2) ن. م. ص: 511.

(3) S. Kean. p: 65.

يفعل شيئاً ولا يؤثر بها، يتحول إلى لا شيء، إلى أن يكون انعكاساً محتقراً من كل المجتمع، ومهملاً الا عندما يبحث عنه الناس لكي يتسلوا بتمثيله: «الأمير: وما الذي يمنعك (من الفعل والتأثير).

كين: آه، أية حقوق تركتم لي؟ لقد وضعنا نحن الممثلين، خارج القانون، هل أستطيع أن أشارك في الحكومة؟ أن أشتري شهادة من ضابط؟ أن أبارز أحداً، أن أشهد في المحكمة؟ إليك، فأنا لا أستطيع حتى أن أبيع الجبنة. إنكم لم تتركوا لي شيئاً سوى الحب؛ فأنا لست رجلاً إلا في مخادع نسائكم، فأنا أساويكم في السرير، إذن، فليأتوا ويبحثوا عني هناك»[1]. ويعبر كين عن ذلك أيضاً في هذه العبارة: «كين: (. . .) اختاروا؟ علي أن يسكرني الغرور. إذ انه من المستحيل عليّ ألا أعتبر نفسي الأول. الأول بينكم جميعاً! فمن لديه عبقريتي؟ ومع ذلك، صدق يا سيدي إني مفعم بالتواضع. فعبقريتي لا شيء، لا شيء إلا طريقة في قول الكلمات والقيام بحركات، لست شيئاً إلا خفة. فأنا الرجل القادر على إخفاء ذاته كل مساء. كم أرغب في أن أخفي ذاتي في كل لحظة! آه كم هو غريب، ان نحترم ذاتنا لهذه الدرجة وان نقدرها قليلاً (وبحركة من الأمير) لا تخشى شيئاً. فهذا ليس إلا كين يمثل دور كين»[2].

بهذه الوضعية المتناقضة بين وضع كين (الممثل) في العالم

---

(1) S. Kean. p: 65.

(2) S. Kean. p: 69.

الخيالي ووضعه في العالم الواقعي، تتبين حدود الفن، والخيالي، فيما يتعلق بدوره في تغير العلاقات الواقعية بين البشر. فيبقى خالق الصور مجهولاً بصفته رجلاً. وتصنفه موهبته كخيالي هو نفسه، ويتحول إلى انعكاس للرجل الواقعي ويصير «أنالوغاً» لهذا العالم الخيالي. بينما يريد «كين» أن يغير العالم الواقعي، بأن يفرض عليه الخيالي «كقيمة» واقعية، تغير البنى الاجتماعية وتسمح للرجل المبدع بأن يعترف به كرجل حر «عبقري» جدير بالاحترام والتقدير. ولكن إذا كان الممثل لا يوجد بصفته رجلاً بالنسبة للآخرين في المجتمع، فإن علاقته مع الممثلين الآخرين هي علاقة تبادل ومساواة يعترف فيها كل واحد للآخر بأنه مبدع وخلاّق، فالابداع وسيلتهم في التعامل مع بعضهم البعض: «كين»: (. . .) أصدقائي الذين يحبوني (الممثلين والبهلوانيين) لدرجة أنسى معها العالم كله. فأنا رجل بالنسبة اليهم، هل تفهم، وهم يؤمنون بذلك لدرجة أنهم سيتهون بأن يقنعوني في ذلك»[1].

و ـ الممثل، وخصائص الفن المسرحي

بعد أن رأينا الأشكال الوجودي للممثل، سنحاول أن نرى الآن العلاقات بين المؤلف والممثل، وبين الممثل والجمهور وخصائص مهنة الممثل.

1 ـ العلاقة بين الممثل والمؤلف: أشرنا إلى أن الممثل

---

(1) S. «Kean» p: 99.

يتلاشى لكي يُوجد عالماً خيالياً، كان المؤلف قد خلقه وأدركه. ولن نتكلم هنا عن المخرج إذ لا نراه في مسرحية «كين». والمخرجان هما الممثل والجمهور، إذ معهما وبهما يتم خلق ووجود هذا العالم[1].

وإذا كان الممثل ينقل الينا عالماً هوامياً «Fantasmagorique» فإن المسرحية تستطيع أن تكون حقيقية بما تعبر عنه و«بمعناها»: «إن كل عمل درامي هو هوامي، ومهما كان الممثل مندمجاً بالدور الذي يمثله، فإنه لا ينسى أبداً لا واقعية شخصيته. بالطبع، قد يقول بعد كل عرض، إن المسرحية حقيقية، ومن الممكن أن يكون على حق. ولكن هذه الحقيقة هي من طبيعة أخرى. فهي تتعلق بالنية العميقة للمؤلف، وبالواقع الذي ابتغى أن يظهره من خلال هذه الصور. باختصار، إذا أخذت مسرحية «هاملت» لشكسبير فإنها بالاجمال تعبر عن حقيقة، وهاملت بطل المسرحية هو خيالي»[2]. ومهما كان رأي الممثل في معنى الدراما التي يقدمها، فإن مهمته تقتصر على أن يعيد كلمة كلمة وحركة حركة إجمالية العمل، وهذا يعني أنه يتحرك في عالم خيالي، ربما يكون حقيقياً في مجموعه، ولكنه خال من الحقيقة في تفاصيله. على الممثل أن يعيد كلمة كلمة ما كتبه المؤلف، وفي هذه التبعية لا يكون الممثل سوى ظل Simulacre يُوجد العالم الخيالي الذي أبدعه المؤلف، وكل قدرة الممثل وتمثيله

---

(1) لدينا في الحقيقة، بين كين والمشاهدين سالومون الملقن.

(2) Sartre. «Un théâtre de situation». p: 196.

هما في خدمة هذا الأخير. ويتمرد كين على هذه التبعية: «كين: (. . .) لقد فهمت كل شيء، إن مهنتي هي مهنة مغفل، فأنا أتعب من أجل شكسبير! فليذهب (شكسبير) إلى الجحيم: ولأنه يكتب مسرحياته فليمثلها»[1]. يطالب كين هنا، بأن يكون الممثل هو المبدع، فهو مكان تحقيق العالم الخيالي[2]، ولكن كل ممثل، مع خضوعه لنص المؤلف يعطي تحققاً متفرداً، إذا استطعنا قول ذلك، للعالم الذي أبدعه المؤلف: «آمي: وماذا يُمثل اليوم في درومي - لاين Dromy-lane.

هيلينا: هاملت.

آمي: أيضاً، إن ما يزعج في الكُتاب الاموات، هو أنهم لا يتجددون.

هيلينا: إنهم يتجددون في كل مرة يمثلهم ممثلون جدد»[3].

رأينا في الفصل السابق أن الكلمة تبلغ أوجها في علاقتها بالجسد وبحركة الممثل. إذن، إذا كان المؤلف يبدع الكلمات، فإنها (الكلمات - والكلمة في المسرح تؤخذ بمعناها) لا تتوصل إلى أقصى معناها إلا إذا لفظها الممثل.

---

(1) Sartre. «kean». p. 121.

(2) لقد أشرنا في الفصل الأول، الى أن الخلق والابداع، عند نيتشه وسارتر لا يعني النزوة، ولكن تتزاوج في الابداع الحرية مع الضرورة. وهنا يتزاوج ابداع الممثل مع ضرورة أن ينقل النص حرفياً، دون أن ينقص ذلك من قيمة ابداعه، بل على العكس من ذلك.

(3) Sartre. Kean. p: 13.

ويعبر جوفي «Jouvet» عن ذلك بـ «النفس الخلاق»: «حتى في الخضوع للنص، وإذا لعب فقط على القيم الخيالية التي يحملها، فإن هناك أيضاً مادة للابداع». والنص، بالنسبة لجوفي Jouvet هو نَفَس قبل كل شيء. وفن الممثل هو إرادة ان يعادل الشاعر، بظل Simulacre تنفسي، الذي يتماثل للحظات مع النفس الخلاق»[1]. تتحول الشخصية، إذن، وفق الممثل الذي يصير نفسه خلاقاً ومبدعاً. وتغتني الحقيقة التي يريد الكاتب أن ينقلها أو تفتقر وفقاً لقدرة الممثل ولحساسيته. وفي النهاية، فإن الأمر يتعلق به (الممثل) في أن يعطي للنص كل قيمته وكل أبعاده.

2 ـ **العلاقة مع الجمهور**: لنسجل في البدء، أن سارتر يعطي للمسرح قيمة تطهيرية «Cathartique». ويعمم كين، هذا الدور إلى كل ما هو خيالي بوجه عام: «كين: أنتم، وكل الآخرين! سيداتي كم يحتاج الناس إلى الوهم: وبين عمليتي غش، يحبون أن يعتقدوا أن بامكانهم العيش والموت من أجل شيء آخر غير الجبن»[2]. ولقد رأينا في فصل الجماليات، أن دور المسرح هو أن يسمح للناس بأن يتعرفوا على أنفسهم «إن المسرح هو تشخيص للانسان وللناس من خلال أفعال متخيلة»[3]. وهو يولد نتيجة لفشل التواصل، ويسمح «التطهير»

---

(1) Villiers André: «La psychologie de l'art dramatique». éditions Collin-paris. p: 195.

(2) Sartre. Kean. p: 13.

(3) Sartre. Un théâtre de situation p: 208.

للانسان بأن يعتبر ذاته «فاعلاً ـ ومشاهداً»، فهو ينظر إلى نفسه في موقف تقدمه الشخصيات التي يمثلها الممثل. ويسمح لهمْ ذلك أيضاً، بأن يكونوا أنفسهم أمام الآخرين، أي أن يقلصوا الآخرين إلى حالة شيء، دون أن يخشوا العكس، ويوضح سارتر بخصوص الكوميديا والممثل الكوميدي، أن للكوميديا وظيفة **تطهيرية**، ويعتبر الضحك كسلوك للانفصال، ويقدم باستمرار إلى الافراد الاجتماعيين الفرصة لكي ينفصلوا عن الآخرين، الذين يكتشفون لديهم العاهات والنواقص، والتي تسيء اليهم لأنهم لا يملكون دائماً الوقت ولا امكانية السخرية منهم. وبالواقع فإن الصراع مع الآخر، وتبادل التشيُّؤ لا يسمحان بذلك؛ أما في المسرح فإن الآخر(الممثل) لا ينظر الينا أبداً. ونستطيع أن نحوله إلى شيء، مع بقائنا مطمئنين إلى استحالة تبادل النظر بيننا وبين الممثل. فالرؤية تكون باتجاه واحد، من الصالة إلى الخشبة.

في هذا العالم الوهمي، يكون المشاهد مأخوذاً بالشخصية التي يمثلها الممثل، فيكون سجينها؛ وكلما كان الممثل موهوباً وقادراً كلما أخذنا بهذه الصور[1]. وتبين لنا هيلينا ذلك منذ بداية المسرحية: «هيلينا: لقد كان كين.

---

(1) كين ليس هاملت، وهو يعلم ذلك، ويعلم اننا نعرف ذلك. وماذا باستطاعته أن يفعل؟ أن يبرهن ذلك! مستحيل، فقبل أن يقدم البرهان، فإنه (البرهان) يندرج في المجموع الخيالي (...) فالممثل يحاصرنا، يدخل فينا، يثير شغفنا بشغفه المصطنع، ويجذبنا نحو شخصيته ويتحكم بقلبه بقلبنا، وكلما تماثلنا معه، كلما شاطرناه اعتقاده، الذي يشعر به ولكنه محيد» .Un théâtre de situation. p: 197

آمي: وما لديه من مدهش؟

هيلينا: لا أدري، . . . ، أنا، أراه فأعتقد أني رأيت هاملت بالذات.

آمي: (. . .) ترين هاملت! آه! لو كنت تقولين أنك ترين كين.

هيلينا: كين؟ وهل هناك كين؟ إن الرجل الذي رأيته بالامس كان هاملت بعينه»[1].

ولقد كتب سارتر في درسه لـ «الحالة الوجودية للممثل» في «أبله العائلة» L'Idiot de la famille: «عندما يجيد الممثل مهنته، فإننا نبقى سجناء هاملت حتى إنزال الستار»[2]. فالممثل بالنسبة للمشاهد هو «انعكاس». ولكن إذا كانت هيلينا تجسد المشاهدة المأخوذة بما يجازفه الممثل، والتي يقودها هذا الخيال الذي لا يشكل الممثل الا «أنالوغونه» «Son analogon»؛ فإن آنا تبين لنا الحرية الناقدة، التي تقيم الآخر، والتي تراه من وراء خلقه، ترى حريته في عملها. وتصير العلاقة بينهما «ديناميكية»، إذا استطعنا القول. وليس «سكونية» أو شبه ـ سكونية. فهي تشجعه، لأن كين يعتقد، بصفته ممثلاً، أن آنا مأخوذة فقط بالخيال الذي يقدمه: «كين: كنت تعلمين أني سكران، وكنت تصفقين مع ذلك؟

(1) Sartre. «kean» p: 14.

(2) Sartre. Un théâtre de situation. p: 198.

آنا: كان ذلك لاشجعك؛

كين: تشجعيني! أنا.

آنا: كانت كل كلمة تكلفك الكثير من الجهد، كان يبدو أنك سريع العطب؛ وأخاف طيلة الوقت أن لا تخونك ذاكرتك (. . .) مع كل هؤلاء الناس على الخشبة وفي الصالة ينتظرونك ويشاهدونك! آه، في هذه اللحظة نقدر عمل الممثل»[1].

وبالواقع فإن آنا تعتبر كين فناناً وتحبه وتحترمه بصفته مبدعاً، فهناك تبادل في هذه العلاقة، فكين يبحث عن كونه، son être، ويريد أن يعترف به في إبداعه وخارجه؛ وآنا تريد أن تكون ممثلة. ويعمل الكذب بينهما واللعب، فلا نعود نعرف هل يمثلان ويلعبان أم يقولان الحقيقة، ولكن من خلال كل ذلك فإن حقيقتهما هي التي تتكشف.

يخلق الممثل والجمهور معاً العالم الهوامي الذي تؤلفه المسرحية، ويعتبر المشاهدان الممثل هو ظل Simulave، ومن جهته فإن الممثل يلعب على نفسه وعلى مشاعره وعلى خوفه لكي يجسد فيه الوهم. «الخوف» «Le trac»، هو القلق الذي يثيره الوقوف أمام الجمهور، دون أي مساعدة إلا الذات: «كين: (مخاطباً آنا): إنك تُضحكين جنازة، خذي اركعي، سأعمل على ترتيبك قليلاً (يجملها ويسرحها) هل أنت خائفة.

آنا: لا،

(1) Sartre. Kean. p: 74.

كين: كوني مطمئنة؛ إذا تلعثمت سأقطع الحوار، (...) أنا، لم يعد لدي أحد ليأخذ بيدي، أو ليهمس لي أجوبتي: وهذا ما يجعلني خائفاً دائماً»[1].

ويوضح سارتر في «أبله العائلة» دور المشاعر بشكل عام ويعطي مثل «الخوف» «Le trac»، الذي يعمل كـ «أنالوغون» Analogone يتعامل معه الممثل نفسه على أنه غير موجود، على أنه كون خيالي، être imaginaire «لقد كان ديورو على حق: فالممثل لا يكابد بالفعل مشاعر شخصيته؛ ولكن من الخطأ أن نقول إنه يكابدها بشكل لا حقيقي ولا فعلي؛ ونفهم بذلك أن مشاعره الحقيقية (الخوف مثلاً) (تمثل على الخوف) تخدمه **كانالوغون** يهدف من خلاله إلى الانفعالات التي يجب أن نعبر عنها»[2].

لقد أشرنا أن الممثل لا يستطيع أبداً، أن ينظر إلى الصالة، وفي **الغثيان La Nausée** تفسر آني، أن الصالة تتحول بالنسبة إلى الممثل، تتحول إلى «كوة سوداء» «un trou noir»، ويكون للممثل على الخشبة وعي لا إرادي لذاته، irrépléchie، وهكذا يمكن للتواصل بين الممثل والمشاهد أن يكون تاماً: «اننا ندين للممثل، في الاحتفال المسرحي، بلحظات ذات فائدة عظيمة، لحظات تنتج عن اللقاء بين المؤول الملهم والجمهور المتلقي. والعلاقة ذات الطابع الانطولوجي، بين

---

(1) Sartre. Kean. p: 147/ 148.

(2) Sarte. Un théâtre de situation. p: 200.

الممثل والمشاهد هي مهمة جداً، لأنها تتضمن طريقة للكون وللفعل في ظروف معطاة، على الخشبة، كما في الصالة». مع ذلك تكفي وشوشة صغيرة لتقطع الافتتان، ويترك وهم الشخصية المكان للممثل نفسه، وبطريقة مسرحية، كما في حالة كين، وهو يمثل مع آنا «عطيل و ديدمونة»، فلقد شعر كين أنه بخطر، نظراً لوجود هيلينا والأمير معاً في الرواق la loge، وتحت نظرهما، لم يعد عطيل من يُحاكم، بل كين نفسه، ويشعر انه ضحية تواطئهما: «آنا (مرتجلة): كفى، كفى، أريد أن تختفي في الحال. فأنا لا أستطيع أن أحتمل احتقارك، وأفضل الموت، اخنقني، خذ بهذه الوسادة.

تضع الوسادة بين يديه، تقهقه هيلينا، ويثب كين إلى حافة خشبة المسرح، ويصرخ بصوت قوي: ـ صمت!

يندهش الأمير في البدء، ثم يتماسك، ويقول لهيلينا: فليغفر لي الله يا سيدتي، إنه يتكلم إلي»[1]. وتحت هذا النظر، يتحول ويتداخل كين وعطيل مع بعضهما البعض، ونرى عطيل في شخصية كين، عطيل يمثل كين، المهان تحت نظر الأمير وهيلينا الناقد. لأن كين يتأتئ في الحياة العادية، فإنه على الخشبة يلتقي خيالاً آخر، هاملت، عطيل روميو وكين نفسه على الخشبة ليس الا صورة لشخصية وهو في الواقع ليس الا انعكاساً للشخصيات التي يحييها على الخشبة. ولقد أشرنا إلى أن الممثل على الخشبة لا يستطيع أن يثير إلا الوهم

---

(1) Sartre. Kean. p: 162.

والخيالات. وفي تمزقه كرجل مشياً تحت نظر الآخرين، كان كين عظيماً ورائعاً، كما يؤكد ذلك الأمير في تقييمه لما حدث بعد اسدال الستارة: «الكونت: لقد انتهى حسناً، يا سيدي، كيف وجدت كين؟

الأمير، وبالنبرة التي نأخذها لنهنىء ممثلاً على تمثيله. لقد كان ببساطة رائعاً»[1].

هـ ـ الممثل والمجتمع

تعكس المسرحية مجتمعاً يبدو فيه انهيار الطبقة النبيلة واضحاً أكثر فأكثر. دون أن يكون صعود الطبقة البرجوازية مقبولاً أو مرحباً به: «هيلينا: ألن يحضر لورد غونسويل Gonswille؛

آمي: أخشى أن لا يأتي، فهو يساعد لورد ميويل على عقد زواج غير متكافىء.

هيلينا: من سيتزوج؟

آمي: حقيبة من الذهب»[2].

البرجوازية هي الثروة بدون نبالة الدم، ولكن ذلك لا يمنع الارستقراطيين الذين أفقروا من أن يرتبطوا بها، رغماً عنهم. وكين ملك الخشبة والخيال، يتأكله الحقد على هذه الفئة (النبلاء) من أنداد انكلترا، الذين يعاملونه وفق نزواتهم. إذا استقبلوه فبصفته مهرجاً وكين يعي ذلك، وحقده ناتج عن رغبته

(1) Sartre. «Kean» p: 162.

(2) Sartre. «Kean» p: 22.

في الوصول إلى طبقتهم، دون أن يلقى ذلك قبولهم، وما عبقريته إلا وسيلة ليكون تسليتهم، ليكون دميتهم، مع أن الابداع هو نمط تحقق ذاته، وهو أفضل من قام بذلك، والأول بين جميع الممثلين: «الكونت: مدعو (عن كين)... مدعو...! وهل يدعى هؤلاء الناس؟ قولوا إني أمنت خدمات مهرج، فهو سيمثل Falstaff عند أخذ الحلوى»[1].

ووسيلة كين الوحيدة، في المجتمع وفي العلاقات اليومية، ليؤكد مساواته مع هؤلاء النبلاء وليكون في مصافهم، هي أن يمتلك نساءهم، مع تمنيه بأن تترك إحدى السيدات النبيلات طبقتها وأهلها وزوجها من أجله. ويؤكد «الأمير (مخاطباً كين) لتضيع لها سمعتها (للمرأة النبيلة) فماذا ستربح من ذلك؟ لكي تشفي كبريائك، على امرأة أن تتخلى عن كبريائها: لتنقذك، عليها، أن تريد ضياعها، فأنت لا تشعر أنك رجل مثلنا إلا عندما تفضل (المرأة) العار الذي تقدمه لها، على الشرف الذي نقدمه اليها. إنك لن تنتقم من النبلاء إلا إذا دمّرتها (النبالة) المرأة، التي تحبها، في ذاتها، لكي تتبعك: إنك تلاحقنا نحن في ملاحقتك لهيلينا، نحن الرجال الحقيقيين (يضحك) هذا من تريد أن تمتلك»[2]. وهكذا نجد التملك بالدمار. ان نحصل على الآخر، هو أن يتلاشى، وبتهديمها لما تملك تبرهن المرأة عن حبها لكين؛ فتصير رمزاً لطبقتها. ولكن ما ان تتاح لكين

---

(1) ن. م. ص: 23.

(2) ن. م. ص: 67

فرصة ضرب نبيل، حتى يسعد بذلك، ان تضرب نبيلاً معناه أن تساويه، ويريد كين أن يعطي شرعية لهذه اللحظة بطلبه مبارزة اللورد. ونلاحظ بذلك أن الصراع، الذي يرمز اليه طلب المبارزة، هو الوسيلة المميزة ليتساوى مع الآخرين، ويبقى الأفضل، ورغم الاهانة التي تعرض لها كين، فإن طلبه بالانتقام يرد، لأن من يفرض قوانين هذه المعركة هم النبلاء. ولا يطالب كين بتغير المجتمع، فهو يقبل بنيته، ويتمرد على وضعه هو الخاص، وطبقته، ولكن تمرده هذا هو فردي، فهو يريد الاقتراب من الطبقة الارستقراطية، وإذ يعجز الفن عن تأمين ذلك يلجأ إلى المرأة والحب[1].

[ونلاحظ، أن الفن لا يملك عند سارتر قوة نقدية، اعتراضية أو سلبية، فهو يأخذه فقط من حيث امكانية خلقه لعالم آخر، على أنه خلق، دون أن يرى القوة السلبية الناقدة للفن والتي تجعله ثورياً، ربما أكثر من السياسة]. فالمرأة غاية ووسيلة في الآن نفسه، وكين سعيد لفكرة ضرب نبيل، طالما لا يستطيع أن يلامس هيلينا، ولكن إذا كان كين يريدها (لهيلينا) فذلك، كما قلنا، لأنها رمز للارستقراطية: «كين: قناع! ولماذا القناع! إن رجلاً أجيراً لا يحتاج لقناع (...) يا إلهي!... ولكنه الخطيب بشخصه، إنه لورد مويبل، ند انكلترا! وقد أخذ

(1) ربما ليس من قبيل الصدفة، ان يبدل سارتر المشهد الذي يمثله كين وآنا، فهما يمثلان، في مسرحية دوماس، روميو وجولييت، بينما يحول سارتر ذلك الى مشهد من «عطيل»، عطيل الذي يتوصل الى طبقة النبلاء بزواجه من ديدمونة.
راجع: A. Green, un œil en tro

بالجرم المشهود، وهو يخطف وبتزوير الكتابة. ولكن إذن. . . ولكن إذن. . . أستطيع أن أضرب! أضرب لورداً حقيقياً! يا حلمي! أيها الأمير، لكي ينتقم من النبلاء، لم يعد كين بحاجة إلى النساء، ولأني لم أتمكن من ملامسة كتف هذه السيدة النبيلة، فأني سأضع لورداً على ظهره. لورداً على ظهره: أشعر أني أعيش، سأضرب لورداً، وستكون العدالة معي. يا إلهي، أرجوك، فليأت، ها هو. . .»[1].

يشعر كين بفنّه وعبقريته انه الأول بين جميع الرجال، وبالفعل، فهو من يقود اللعبة على الخشبة، ويسمح للناس بذلك، في أن يتخطوا شروط واقعهم اليومي، ولكن هذه اللحظات هي زائلة، فما ان يترك الناس المسرح حتى يعودوا إلى عاداتهم، وتأخذ العلاقة مع الفنان (خارج الخشبة) علاقات التراتبية الاجتماعية التي يتجاوزها الفن وينساها المشاهد عند العرض. ويبدو ذلك عند الفنان نفسه، فهو محرك عالمه الفني، ومركز تلاقي كل الاختلافات: «سالوموز: لا شيء يهمك، فالقائمة طويلة بأسماء هؤلاء الأغبياء الذين جاءوا منذ الصباح يزورون أياً كان (كين) ومتظاهراً بأنه ينظر فيها)، هناك أكثر من إسمين سيندهشان لوجودهما معاً. أسماء أغنياء، نبلاء، قادرين. أسماء فنانين وعمال وعتالين، من دوق سوذرلند Sutherland رئيس الوزراء حتى وليم الحوذي»[1].

---

(1) S. Kean. 108- 109.

(1) S. «Kean». p. 180.

ويقلص هذا التناقض (الممثل على الخشبة وفي خارج المسرح)، من قدرة الفن على تغير الواقع أو جعله أكثر عدلاً ومساواة، فكين لا يطالب بقلب المجتمع وهو يريد أن يندمج فيه وان يُقبل في حقيقته كانسان مبدع حر. ولكن رغبته هذه وإرادته لا تلبى فهو لن يصير نبيلاً. ويعيش كين معضلته في الحقد والضغينة ويلتجىء إلى حب النساء، ويفشل الفن في تحقيق رغبته بأن يُعترف به من قبل الآخرين وبأن يكون معادلاً لهم[1]. مع أن رغبته تستجاب في لحظة الابداع. إلا أنها لا تؤدي إلى اعتراف كلي بحقيقته كانسان حر. ولكن إذا بقي كين على هامش الطبقة الارستقراطية، فإن الطبقة البرجوازية تقدم له إرضاء أكبر. فتضيّع آنا سمعتها وتهرب من عائلتها لتلحق به وتتزوج منه، ولتمثل معه على المسرح، وهذا ما لم تفعله أية امرأة من نساء الطبقة الارستقراطية، وتعترف الطبقة البرجوازية في بنيتها بدور الفنان، بائع الخيال. ويصف سارتر استعادة

(1) يبدو لنا سارتر هنا أقرب الى هيغل منه الى نيتشه. رأينا أن كين قد رأى في المبارزة مع اللورد، وسيلة لتأكيد حريته وانسانيته ومساواته به. ولكن اللورد لا يعترف له حتى بحقه في الصراع. ورغم ان الفن في ذاته يسمح بذلك، إلا أن الفن، لا يعطيه حقاً أولياً ومطلقاً في تحقيق انسانيته. فدور الفن مستلب في المجتمع الذي يصفه سارتر، فهو وسيلة للتسلية، ولا يملك قيمة فعلية. وسنرى أن دور المسرح لن يتغير كثيراً في المجتمع البرجوازي، رغم أنه سيعترف للفنان بوظيفته كمبدع للخيال، إلا أنه لا يخلط (المجتمع) بين الواقع والخيال، فيحول عملية الابداع الى وظيفة، مهنة، ولا يعترف للفن بقيمته الثورية، فيندرج الفنان في المجتمع، فلا يعود الفنان الملعون صرخة المجتمع ضد قساواته ولامساواته.

البرجوازية «لهذا الولد المسروق»: (. . .) وبالتالي (بعد التدرب والحظ) يتوصل مثلاً إلى الكوميديا الفرنسية «La comédie Française»، ويوقع تعهداً مع الدولة، فلا يترك المسرح قبل تاريخ معين، وها هو قد عُرف مسبقاً في كونه son être: انه موظف، أجير يقوم بوظيفة معينة لفترة معينة، ويتلقى بالمقابل قدرة واقعية، هي قدرة «اللاواقعية» d'irréalisme (. . .) ويعني ذلك أننا نعترف له بقدرة واقعية: المخادعة، ونشكره على استعماله لها لمصلحة الجماعة»[1].

وإذا كان من حظ هذا «الولد المسروق» أن يستعيده المجتمع البرجوازي، وان يؤسس على انه حامل «للاواقع» و«للوهم»، فإن ذلك لا يحل مشكل النزاعات الاجتماعية والصراع الاجتماعي، بل على العكس، فإن استيعاب الممثل في المجتمع القائم، يؤدي إلى تعزيز بنية المجتمع القائمة، ويكتشف كين، الذي يبحث عن حل لمشاكله في الحب، يكتشف فشله، وإذا رضي بأن تحبه آنا، فإنه يوحي لنا بأن هناك أشياء لم تنجز بعد على المستوى السياسي، حيث يقع المشكل الحقيقي: «كين (رافعاً كتفيه): إن الحب مضحك اليوم.

هيلينا: إذن، لم يعد هناك من تراجيديا؟

كين: بلى، في السياسة، ولكن هذا ليس من شأننا»[2].

---

(1) Sartre. «Un Théâtre de situation» p: 206.

(2) Sartre. «Kean». p: 200.

يبدو الفن إذن وسيلة لتحقيق كون l'être الفنان وحريته ولكنه لا يقوم بأي دور «ثوري» في المجتمع، فاما أن يكون الفنان ثانوياً، ويهمل ويعامل كمادة للتسلية، وإما أن يستوعبه المجتمع، ويبقى على بنيته التراتبية. ولكننا رأينا من ناحية أخرى أن المسرح يظهر حرية تختار، وبهذا يمكن أن يكون للمسرح وللفن، دور ثوري في تفتيت استلاب المشاهد، وإعادته إلى حقيقته وهي أنه حرية.

رأينا أن كين، يبين موقع الممثل في مجتمع انتقالي بين الارستقراطية والبرجوازية الصاعدة. ويبدو الحب في المسرحية، على انه وسيلة لامتلاك عالم الآخر، وهذا ما يجعله بديلاً عن الصراع السياسي وعن التكاتف بين جميع المحرومين. الحب هو الوسيلة للوصول إلى عالم آخر، وسيلة لتمثل حرية الآخر، فلنحاول أن نرى في الفقرة التالية مميزات الحب وعلاقته بالآخر.

و ـ الحب والغيرة

1 ـ الحب والكون: يحلل سارتر في **«الكون والعدم»** المواقف التي يتخذها الفرد في مواجهة الآخر، الذي ينظر اليه، وعلاقته مع ذاته عندما يراه الآخر. وتتلخص هذه بطريقتين: الأولى، محاولة الـ ـ لذاته في أن يتمثل حرية الآخر، بأن ينظر إلى نفسه (الـ ـ لذاته) وبأن يعتبر نفسه كشيء يراه الآخر. ويتعلق الثاني، بأن نرد إلى الآخر تشيئه، وبأن نحيله إلى شيء أراه أنا: «وبما أن وجود الآخر يكشف الكون الذي أكونه دون أن أستطيع أن أتملك هذا الكون، ولا حتى أن

أدركه، فإن هذا الوجود (وجود الآخر) يثير حالتين متعارضتين: الآخر ينظر إلي، وبكونه ذلك فإنه يملك سر كوني، فهو يعرف من أكون، وهكذا فإن المعنى العميق لكوني يكون خارجاً عني، (. . .) للآخر سلطة علي. أستطيع إذن أن أحاول، لكوني أهرب من الـ في - ذاته الذي أكونه دون أن أؤسسه، أستطيع أن أنفي هذا الكون الممنوح إلي من الخارج، أي أنني أستطيع أن أعود على الآخر لامنحه بدوري التشيُّؤ، لأن تشيُّؤ الآخر هو تدمير لتشيئي من قبله. ولكن ومن جهة أخرى، وبما أن الآخر كحرية هو أساس لكوني - في - ذاته، فإني أسعى إلى استعادة هذه الحرية والى الاستحواذ عليها، دون أن أرفع عنها صفتها كحرية: وبالفعل، إذا كان باستطاعتي أن أستعيد هذه الحرية التي هي أساس كوني - في ذاته، فإني سأصير أساساً لذاتي»[1].

وعبارة هذا الموقف الثاني، أي الموقف الذي يشتمل على تمثل حرية الآخر دون أن نرفع عنها صفتها كحرية، عبارته هو «الحب» وبهذا الاتجاه يمكن أن نفهم علاقة كين مع بقية أبطال المسرحية.

ولنشير هنا، إلى أن سارتر يشدد على الطابع الانطولوجي للحب عند كين، وعلى علاقته بالسياسة، فيرجع تملك حرية الآخر إلى تملك عالمه وقيمه، كما سبق أن أشرنا له بخصوص غزل كين لهيلينا.

---

(1) Sartre. «L'Être et le Néant». p: 430.

ويُقدم كين على وجهين: الأول، الفاتن، الذي يغوي الاخريات، والوجه الآخر، هو الكائن المحبوب، وبالواقع، فإن الحب عند سارتر، هو الجهد في أن تُحب. فالأول لا يعارض الثاني، بل يتطلبه في التحليل الأخير. ولكن وجهي الحب هذا، لا يوجههما كين لنفس الشخص، فمن جهة، يحاول كين أن يغوي هيلينا، المرأة النبيلة؛ ومن جهة أخرى، فإنه من تختاره آنا، التي تمثل العاشقة الكاملة، المأخوذة بكين، والتي تملك «الحدس العاطفي» الذي يتمناه عادة العاشق من معشوقه. وتمثل العلاقة (آنا ـ كين) طموح العاشق: «بالواقع فإن ما يطالب به العاشق هو أن يكون الكائن المحب قد جعل منه اختياراً مطلقاً. ويعني ذلك أن الكون ـ في ـ العالم للمحب يجب أن يكون كوناً ـ محباً (. . .) ويصير وجودي (هنا وجود كين) جوداً»[1]. بينما تمثل علاقة (كين ـ هيلينا) مجهود الاغواء الذي على العاشق أن يبذله ليؤكد قدرته وليشعر انه مبرر.

وبالواقع، فإن الحب هو «قيمة» (كما الابداع والسياسة) تسمح للانسان بأن يشعر بأنه «مبرر» من قبل الآخرين، ويحول حياته إلى جود. ولكن إذا كانت السياسة (كما رأينا في المسرحيات الأخرى) تعطي تبريراً أخلاقياً وتسمح بالتبادل (مع أنها تمنع الكون من أن يتحقق «بالمطلق»)، هذا المطلق الذي يمنحه الابداع الفني)، فإن الحب عند سارتر، هو «خداع» حتى لو كان يبرر الانسان. يبدو عند سارتر، أن الفن والسياسة هما

(1) Sartre. L'Être et le Néant, p: 438.

الوسيلتان الخاصتان في تبرير الانسان، رغم عدم «صفائهما» إذا أخذ كل منهما على حدة. والحب «خداع» لأنه يمكن أن يُدمر في أية لحظة: «لقد حددنا للتو، الامكانيات الثلاثة لتدمير الحب: في المكانة الأولى، انه، بماهيته خداع وارجاع إلى اللانهاية لأن ان تحب هو إرادة أن تكون محبوباً، إذن ان يريد الآخر ان احبه. وهناك فهمٌ ما قبل انطولوجي لهذا الخداع، الذي يمثله الحب، في الاندفاع العاطفي نفسه: من هنا اللا إشباع الدائم للعاشق، وفي مكان آخر، فإن استيقاظ الآخر أمر ممكن دائماً، فهو يستطيع بين لحظة وأخرى أن يحضرني كشيء (. . .) وثالثاً، إن الحب هو مطلق يصير دائماً نسبياً بوجود الآخرين. إذ يجب أن أكون وحيداً مع المحبوب لكي يحتفظ الحب بطابعه كمرجع مطلق»[1].

إن لجوء كين لحب آنا، ليس إلا شكلاً آخر لفشله، ومع انه يدرك ان التراجيديا الحقيقية، أو ان الحل الجذري هو في السياسة، فإنه يتخلى عن هذا المجال، وحتى عن مجال الابداع الخيالي، ليعود إلى واقع تعيس ومظلم، حيث تشرق شمس واقعية: «كين: (. . .) عندما يكون الرجل مزيفاً، كل شيء من حوله يكون مزيفاً، وتحت شمس مزيفة، كان كين يخلق آلاماً مزيفة من قلبه المزيف. واليوم فإن هذا النجم حقيقي. كم هو باهت، النور الحقيقي»[2] النور الحقيقي

(1) Sartre. L'Être et le Néant, p: 445.

(2) Sartre. «kean» p: 176.

باهت، والنور المزيف يتحول إلى النور الحقيقي، نور الابداع والحرية، بينما في الواقع كل شيء يتحول إلى جماد، لا حياة، والى زيف، فالحقيقة عند سارتر هي حقيقة الحرية، هذا العدم الذي لا يصير إلا بخلقه دائماً. وان نخلق يعني أن نعيش في عالم خيالي. بينما يتماسك كل الواقع ليتحول إلى كذب، والى شيء ميت. ويحاول كين أن يتعود على أن يكون سيد ادمون، وان يمثل «الطبيعي» محاولاً أن يجد في حب آنا تبريراً له، مع علمه أن ذلك ليس إلا «خداعاً» و«سوء نية»: «كين: انه بارد، إن شكلي لا بد مفزعاً.

آنا: (بحنان) ونكون شنقنا معاً.

كين: ما أجمل هذه النهاية لزوجين، بين السماء والأرض، وجهاً لوجه وكل واحد يمد لسانه للآخر: إن هذا رمز لكل قصص الحب»[1]. الحب ليس إلا وهماً مطلقاً - نسبياً، لا يحقق الذات إلا بالنسبة لفرد واحد، وليس بالنسبة للآخرين حيث تبقى العلاقة معهم علاقة تشيُّؤ متبادل علينا أن نتخطاه لنبرهن عن حريتنا، وبهذا نعود إلى الاشكال الأولى، فإما أن نخلق ونبدع، وإذا ما اكتفى الواحد بالحب، فإنه سيقع «بسوء النية» ويحول حريته خارج الحب، إلى «شمس حقيقية» باهتة، بلا أنوار ولا إبداع، يحول حريته إلى شيء، بقرار من الحرية نفسها التي اكتفت بتحقيق ذاتها بشكل نسبي في الحب.

---

(1) Kean. p: 125.

2 ـ الصداقة والغيرة: لقد أشار سارتر إلى أن الحب يصير نسبياً عندما ينظر طرف ثالث إلى الزوجين المحبين. إذ يصير المحبان امكانية من امكانيات هذا الطرف. وبالواقع، فإن وجود طرف ثالث يغير كل اللعبة، وتتعقد العلاقات ليصير كل شخص تشيُّؤاً بالنسبة للآخر، كما في علاقة آنا ـ كين ـ والأمير، إذ يحاول الأمير أن يغري آنا، عندما يعلم انها ستتزوج من كين، على أن آنا تبين أنها «تشيء» الأمير فلا تؤخذ به، ولا تعامله على انه حرية، ويبقى كين اختيارها الوحيد. بينما في العلاقة. هيلينا ـ كين ـ الأمير، نجد أنفسنا في «جلسة سرية» «à huis clos»! هيلينا تحب كين وتريد الحصول على الأمير، الأمير يحب كين وكين يحبه، ويجد كل واحد في الآخر ما يريده وما يحب أن يكون، فالأمير يحب هيلينا لأنه يعتقد أن كين يحبها. واستعمل كافة الوسائل لكي يتركها كين. ويجد هذا الالتباس أصله في أن كل واحد يرى أنه شيء في نظر الآخر، الذي يعتبره حرية. ويبحث على أن يتمثلها[1].

---

(1) هيلينا: أنت لم تعد تغار إذن؟ (يهز كين رأسه) إطلاقاً؟ انه لأمر مضحك. كين: لا، بتاتاً، وهل تعلمين لماذا؟ إن أمير الغال هو أنا، خذي، اننا ثلاث ضحايا، أنت، لقد ولدت فتاة، وهو ولد مرتاحاً جداً، وأنا سيء كثيراً، والنتيجة، انك تتمتعين بجمالك من خلال نظر الآخرين، وأنا اكتشف عبقريتي بتصفيقهم، أما هو، فإنه وردة، حتى يشعر انه أمير، علينا أن نشمها. جمال، عبقرية ملكية، نفس سراب وحيد. معك حق، فنحن لسنا إلا انعكاساً، نحن جميعاً نعيش من حب الآخرين، ونحن عاجزين عن ان نحب. كنتِ تريدين حبي، وأنا حبك، وهو يريد حبنا معاً». S. Kean. p: 199

فالغيرة وسيلة لاستيعاب الآخر، واقرار بالعجز عن استيعابه كاملاً. فهو يريد من يحب ومن يغار منه، إذ يلقاه على أنه حرية، وليس شيئاً. كين يغار من الامير لأنه يملك السلطة وأعلى المراكز في المجتمع، والأمير يغار من كين لأنه يعتبره عبقرياً وإنساناً حقيقياً، ولكنهما في الآن نفسه صديقان، وتظهر الصداقة والغيرة على كل المستويات، من تقليد ثوب منامة كين، حتى إغواء النساء اللواتي يحببهن كين: وبالواقع فإننا نستطيع أن نرجع الحب والصداقة والغيرة، إلى نفس الموقف من الآخر، والذي أشرنا إليه سابقاً.

في الاستشهاد الذي أوردناه في الملاحظة السابقة، يعترف كين أنه لا يستطيع أن يحب، وانه يعيش من حب الآخرين له. وبعبارة أخرى، انه سيد (بالمعنى الهيغيلي)، على أن هذا الحب لا يعطى مرة واحدة، فهو بحاجة إلى تأكيده في كل مرة يلتقي فيها الآخرين. وهو سيترك نفسه «ليعيش» من حب آنا، التي يشكل كين اختيارها، والتي تترك عائلتها من أجله، دون أن تكون متأكدة حتى من حبه لها. ودون أن يعرفها حتى. ويشرح سارتر في «الكون والعدم» أن علاقة المحب مع المحبوب تناظر علاقة السيد والعبد عند هيغل، وهي توازيها: «ويؤطر هذا الوصف، حتى الآن، مع وصف هيغل الشهير لعلاقة السيد والعبد، فما يشكله السيد الهيغيلي لا يُطلب إلا عرضياً، أو لنقل ضمنياً حرية العبد، بينما يطلب العشيق في البدء حرية المحب. وبهذا المعنى، إذا كان علي أن أكون محبوباً من الآخر، عليّ أن أكون مختاراً بحرية منه،

كمحبوب»[1]. وتضيف ان العلاقة العاطفية تتطلب التبادل، وبالواقع نستطيع أن نقارن علاقة كين / سالومون، وعلاقة كين / آنا، وتعتبر الأولى علاقة سيد / عبد في المعنى الهيغيلي (ليس في المعنى النيتشوي) والحال فإن هدف آنا وسالومون هو كين، اللذان يعجبان به ويحبانه. وهو مركز كافة اهتماماتهما، وسالومون يناديه: «يا سيدي»، وهو يستطيع أن يناقش معه وان يكلمه، ولكن فقط عندما يريد كين ذلك، وسالومون، كما العبد الهيغيلي، عليه أن يحضر كل شيء لسيده، الذي يعرف فقط الاستهلاك: «كين: (. . .) انهم يخنقوني، ويذبحوني، وأنت تنادي على الغربان! اركض ابحث عن المال.

سالومون: ولكن أين؟

كين: آه، دبر حالك، ان مهمتي هي ان أصرف ومهمتك أن تجد»[2].

بينما ترغب آنا، بأن يكون شعور كين نحوها متبادلاً، لكي تبقى معه. فهي تريد أن يحبها، وإلا فإنها سترحل. وهذا ما يبين تجاوز الحب للعبودية، وإذا كان الحب سراباً، فإنه يتطلب ويحتفظ في آخر التحليل، بالتبادل مع الآخر، وإن كان فرداً واحداً.

---

(1) Sartre. L'être et le Néant». p: 437- 438.

(2) S. «Kean» p. 47، وتجدر الاشارة الى أن كين لا يعتبر فنه كمهنة للحصول على المال.

ز ـ «كين» من دوماس إلى سارتر

نلاحظ أن سارتر قد أهمل الاسم الفرعي للمسرحية، الذي يظهر في مسرحية «كين» عند دوماس وهو «كين» العبقرية والجنون». ومع احتفاظ سارتر بالفصول الخمسة، فإنه قد ألغى بعض المشاهد، وغيّر في بعضها الآخر. سكرة كين في مقصورته (الفصل II المشهد الأول والثاني)؛ ويصير المشهد الأول، عند سارتر، حواراً بين كين وسالومون، حول لا مبالاة الممثل. وعلينا أن نشير، بهذا الخصوص، إلى أن سارتر قد بالغ في ديون كين، وفي علاقته بالمال. وقد أراد سارتر بذلك، أن يظهر العلاقة مع «الملكية». وحذف سارتر أيضاً حوار كين مع بيستول Pistol، البهلوان (الذي بدأ كين حياته الفنية معه) ولهذا الحذف، نتيجة سيئة، فهو يبقي (سارتر) علاقة كين مع رفاقه القدماء غامضة وملتبسة، ويبقي بذلك العلاقة بين الممثلين الكبار والممثلين (العاديين) غامضة، مع أنهم في المسرحيتين يعتبران أنفسهما رجالاً حقيقيين.

ولقد حذفت أيضاً المشاهد: 1 -2 -3، من الفصل III. عندما يستأجر اللورد ماويل Mewill، وهو مقنع، غرفة لآنا Anna. ومن المشاهد التي غيرها سارتر، رسالة كين إلى الكونت في بداية المسرحية، فهي معبرة عن الطريقة التي يرى بها الممثلون أنفسهم بالنسبة للآخرين، ودعي كين لظرفه: «الكونت (يقرأ بصوت مرتفع): «سيدي، إني يائس، إن الشرف النادر الذي أردتم أن تقدموه لي، اني واثق من أنكم توجهونه للممثل، مع انكم وبمنتهى اللباقة لم تقولوا ذلك. وأراهن أنكم

كنتم ستصابون بالخيبة لو لم أمثل في هذا المساء. . . وللأسف، لا تستطيع أن تدعو الممثل من دون الرجل، والرجل مشغول بقضية لم يستطع أن يؤجلها. . .»[1].

وفي لقاء كين مع آنا، قصر سارتر، الحوار بينهما إلى مشهد من اللعب (التمثيلي)، ومع أن سارتر قال إن مسرحيته ليست محاكاة ساخرة لمسرحية دوما، فإن هذا المشهد على الأقل (الفصل III، المشهد 3 عند سارتر، الفصل II، المشهد 4 عند دوماس) يبدو لنا محاكاة ساخرة لحوار دوماس، ويصير هذا المشهد مناسبة لكي يعلن «كين، عدم قدرته على أن يكون شخصاً محدداً (فهو يمثل كل الشخصيات في الحياة كما على المسرح)».

ولقد حُذف المشهد الأخير، ويضيف سارتر إلى المسرحية مشهداً يوضح العلاقة الثلاثية: هيلينا ـ الأمير ـ كين، ويبدو هذا المشهد كأنه مضاف ولا يدخل فعلياً في هيكلية المسرحية، فكأننا أمام مسرحية ثانية.

وتريد آنا بالفعل، عند دوماس، السفر إلى امريكا، بينما عند سارتر، يتحول إلى لعبة ووسيلة، لكي يطلب كين من آنا أن تبقى معه. والمشهد الذي تطلب فيه هيلينا صورتها من كين، يحول سارتر هذه المطالبة إلى «لعب» وسخرية من العاشق الرومانتيكي، يبين من خلاله تمثيل العاشق. (تحل رسائل محل الصورة).

---

(1) S. Kean. p: 24.

بالواقع فإن سارتر احتفظ بنفس المشاهد، ولكنه غيرها كلها. كما يشير إلى ذلك في مقابلة له مع دوشي Duché: «سارتر: (. . .) كان الأمر يتعلق بأن أجعله يقول (لكين) اشياء أكثر معقولية، رسمياً لم يتغير شيء، الفصول والمشاهد والديكور والمداخل والمخارج، الحوادث المفاجئة، حتى نظام الاجوبة لنفس الاشخاص، كل شيء مشابه، وكل شيء مختلف»(1).

ولقد كتب دوشي Duché، بخصوص المسرحية: «لقد صار الجميع صاحين، تحت ريشة سارتر. وصاروا بذلك مهرجين لانفسهم. إن قرحة الممثل قد سالت كبقعة الزيت، ونرى ذلك جيداً منذ الكونتيسة التي تمثل بأن تكون مشغوفة، وعند الأمير دوغال. الذي بانتفاخه الأقصى يبين لنا، أنه أيضاً كان قربة مملوءة هواء. لا أحد، باستثناء آنا، والتي كانت أكثر من أقنعنا في الفرقة. والتي تبقى امرأة عصرية من زماننا قاسية وحازمة»(2).

والحال، فإننا رأينا أن كين، يعلق على وضعه، وانه مع هيلينا والأمير، في سعي وراء انفسهم، ولديهم وعي منعكس، فهم واعون لتمثيلهم، ولفشلهم ولعلاقتهم بالآخر. حيث يقلصون أنفسهم إلى خصائص معينة (امرأة، أمير، عبقري). ينظرون للآخر على أنه حرية، ويريدون منه الاعتراف بمواهبهم.

---

(1) Le figaro Littérarie: 7 Nov. 1958.

(2) ن. م.

ويقرأءتنا للمسرحيتين، يبدو لنا أن سارتر قد صفى كين (دوماس) من الميلودراما والرومانسية، بجعله أكثر وعياً لظرفه، واشكاله الوجودي، ويلتقي فشله بفشل هيلينا والأمير. وفشلهم هو فشل الـ - لذاته في أن يصير لذاته - في - ذاته في الآن عينه. والانسان هو هذا السعي للاعتراف به على أنه حرية. هذه الحرية التي تنطلق دائماً ما وراء ما صارت اليه أي ما وراء ذاتها. ولقد وضع سارتر كين في أقصى - ظرفه، وهذا ما يتفق مع رؤية سارتر للمسرح. إذ علينا أن نلتقي على المسرح حرية تختار في أقصى ظرفها. ويصير كين سارتر، أكثر درامية وتراجيدية بسبب وعيه لهذا الظرف.

وتجدر الملاحظة، في النهاية، ان سارتر، بالمشاهد التي حذفها، أو غيرها، قد ركز الحدث والفعل كله حول «كين» فما ان ظهر كين على الخشبة، حتى لم يعد يتركها، (إلا في ثلاث مشاهد) اثنين منها صغيرين للغاية (صفحة ونصف) وفي المشهد الثالث؛ (الفصل IV، المشهد الأول) الذي لا يظهر فيه، وهو أطول نسبياً من المشهدين الآخرين، يكون كين (خلال غيابه) محور الحديث بين سالومون وآنا - (اتباعه) ومحط اعجابهما. ويتم دخوله بطريقة فجائية، كأنه كان يجب أن يكون موجوداً منذ بداية المشهد، ويثار أمر تأخره (عن الحضور)، فغيابه كان لأمر طارئ، وحضوره هو الطبيعي.

خاتمة

في لحظات من هذا العمل، ركزنا على العلاقة بين سارتر ونيتشه وذلك لأهميتها في أعمال سارتر، خاصة في المرحلة التي درسناها عنده. وغالباً ما كان يبدو أن النقاد وسارتر نفسه قد أغفلوا هذه العلاقة. فلا يرد ذكر نيتشه في مؤلفات سارتر إلا نادراً، مع أنه أول فيلسوف ذُكر في «الكون والعدم»، كما يلاحظ ذلك والتر كوفمان. ومع ذلك فإن سارتر قد كرّس لنيتشه دفاتر ضاعت كما يكشف عن ذلك في مقابلة مع سيمون دو بوڤوار. يلمح ريمون آرون في «تاريخ وجدلية العنف» «Histoire et dialectique de la violence» كما في مذكراته Mémoires أن المفاهيم الأساسية لفلسفة سارتر «الـ. في. ذاته والـ. لذاته» ناجمة عن قراءة مبكرة لنيتشه. ويكتب جان ڤال، أنه حتى سارتر، من بين الفلاسفة الوجوديين، قد تأثر بنيتشه.

يدعو الفيلسوفان إلى تجاوز مستمر للذات، والحرية عند الرجلين هي إنجاز للذات في الصراع والخلق. ويؤكد سارتر ونيتشه على حرية الإنسان التي يختفي الاله في مواجهتها، هذا

ما نستنتجه من مسرحيتي باريونا والذباب، اللتان تندرجان في نقد الدين المسيحي.

إلا أننا نشير إلى خاصية جوهرية عند سارتر وهي قبوله النظري للحرية عند كل البشر، والحال، فالإنسان يُعرّف على أنه حرية، وربما استقى سارتر هذه «الديمقراطية في الحرية» (النظرية) من ديكارت مع إغنائه لها. لأن الحرية عند ديكارت هي حرية سلبية ولا يمكن أن تتبع إلا الحق. بالمقابل الحرية عند سارتر هي حرية خلاقة ومتساوية مع حرية الاله الديكارتي.

إن قبول الحرية لجميع البشر، وكذلك الحب للآخرين يبدو كفرض أخلاقي واللذين لم يتخل عنهما سارتر رغم التباس أصلهما (في الغثيان La Nausée، وروكنتان عند الهضبة، ينظر إلى المدينة ويفكر بأنه يجب محبة كل البشر)، هذان الشعوران يقودان سارتر إلى التفكير في أشكال الالتزام التي يمكنها أن تساعد المضطهدين على التحرر الحقيقي.

إن الطرق التي يقترحها سارتر والتي حاولنا أن ندرسها هي الفن والسياسة وكذلك الحب. لقد رأينا أنه رغم أن الفنان يعتبر عبقرياً فإنه لا يتوصل خارج فنه إلى التواصل نداً لند مع الآخرين. وهكذا يبدو أن الفن يطرح إشكالية: بما أن فناني سارتر (كين، آني - في الغثيان) يتركون أنفسهم يستملكون من قبل المجتمع بواسطة الحب ويتخلون عن الخلق الفني، يبدو أن هذا الخلق يضع الفنان كحرية متموضعة بالأثر أمام الآخرين المعتبرين كحرية. هكذا فإن الفنان يتموضع أمام الحريات

الأخرى ويتركها بؤوله، محاولا ان يغويهم باثره، كأنما الفن هو الوضعية - القصوى للحب، الذي يضع الكائن بصفته موضوعاً أمام الحريات الأخرى التي يحاول أن يجعلها تحبه. إلا أن الفن على عكس الحب، يملك امتياز كونه قيمة حقيقية في تحقق الانسان، لهذا وبسبب هذه الوضعية أمام الآخرين لا يملك فنانو سارتر وضعية نقدية أمام المجتمع، مع أنهم يتألمون منه. فهم يحاولون أن يحصلوا على اعتراف الحريات الأخرى التي لا يستطيعون أن يضعوها موضع السؤال خشية فشلهم، كما حصل مع كين عند لعبه دور عطيل؛ فهو في وضعه الجمهور موضع السؤال يتوصل إلى بعد خيالي آخر، إلا أن الملك يحكم عليه، ونضطر إلى القول أن كين قد صار مجنوناً.

ما هو حال الزعماء السياسيين، والمناضلين؟ فهم لديهم موقفاً نقدياً من المجتمع ومن الآخرين، ويستعيدون بذلك المبادئ الاساسية لفلسفة سارتر: العلاقة مع الآخر مهددة دائماً بالصراع، فكل حرية تشيء الأخرى، وربما لهذا السبب يفشلون في الحب وفي الصداقة. ومع ذلك فإنهم يشعرون بالتضامن وبالأخوة نحو أعضاء جماعاتهم طالما يناضلون جميعاً من أجل هدف واحد. ولكنهم إذا ما تصادموا مع الآخرين، فإن ذلك يكون باسم مثال يسمح تحققه بتحرر كل البشر. تمتد ذاتية الزعيم الى أن تلتحم بأعضاء الجماعة الآخرين. ولقد أشرنا إلى فشل وحدود هذا التماثل - مع القضية المشتركة - الضروري للزعيم لكي ينجح في مهمته، لأن الذاتي عنده يعبر عن نفسه في الادمان على الكحول وفي كبت الرغبات، رمز وحدته.

نلاحظ أن سارتر متأثر أكثر بنيتشه في مسرحيتي (باريونا والذباب) فيما يتعلق بالانسان الحر. ولباريونا واورست امتيازات وراثية، ويؤكدان دورهما بعد بعض التردد، مع أخذهم بعين الاعتبار وضعيتهم كزعماء (طبيعيين). ويمكن تفسير هذا التردد بأنهم يتجاوزون هذه الوضعية نحو ذاتيتهم لتكون مواقفهم تعبيراً عن موقف إنسان حر أبعد من السيد والعبد. وصيغة أورست التي تقول الانسان حر لا سيد ولا عبد، تتركنا نستشف بعدها الكوني وإمكانية كل رجل في أن يؤكد نفسه كإنسان حر. يتم تعريف كل واحد على أنه حرية لذاته، إلا أن هذه الصيغة لا تسمح بالقول بأن كل إنسان هو إنسان حر، لأنه يجب تحقيق الحرية في الأفعال وان تتمظهر في مواقف ملموسة. والصيغة المشهورة لسارتر: إننا محكومون بالحرية، يمكن أن تفهم كالتالي: من الواجب والضروري أن نحقق حريتنا.

عند سارتر كل إنسان مسؤول أمام نفسه بأن يحقق حريته. ويمكنه القيام بذلك، كما توضحه «الورطة» و«الايدي القذرة»، فاغورا وهودرر هما من أصول متواضعة، وعاشا ظروف قمع، إلا أنهما يتوصلان الى تحقيق حريتهما بتمردهما وبثورتهما. ينتقد سارتر المضطهدين ضد من يضطهدهم لتواطئهم في الحفاظ على الوضع القائم الذي يضطهدهم ويذلهم، وهذا ما يتضح في لوم هودرر لجيسيكا، وحكمة نيتشه: «نبل العبد في ثورته» هي ما حاول سارتر أن يوضحه وأن يطبقه في حياته بمساندته لصراعات المضطهدين، وإذا لم ينضم سارتر إلى أي حزب فذلك لأنه كان يعي المسؤولية الملقاة على عاتق كل فرد

مضطهد أو مستعمَر في اتجاه وضعه، وان عليه أن يثور بنفسه ضدها، إننا وحيدون في مواقعنا، وكل واحد منا عليه أن يناضل ليؤمن بلوغ التحرر والحرية، يبقى أنه على كل فرد أن يؤمن حريته من خلال وضعه. أما بالنسبة لسارتر فإنه قد وجد طريق حريته في الكتابة.

BIBLIOGRAPHIE

- **SARTRE Jean-Paul: - La Transcendance de l'Ego**
- **Introduction, notes et appendices** (par Sylvie le Bon) Ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1978.
- **Esquisse d'une théorie des émotions** Ed. Hermann, Paris, 1965.
- **L'Etre et le Néant,** Ed. Gallimard, N.R.F. 1943.
- **Critique de la Raison Dialectique-** Tome 1 Ed. Gallimard, 1960.
- **Cahiers pour une morale** Ed. Gallimard, N.R.F. 1983.
- **Question de méthode** Ed. Idées/ Gallimard, Paris, 1960.
- **Les Mots** Ed. Gallimard, Paris, 1964, Folio 72.
- **Le Mur** Ed. Gallimard, Paris.
- **Situations I-** Critiques littéraires Ed. Idées/ Gallimard, Paris, 1947- repris 1975.
- **Situations II-**
- **Situations III-** Lendemains de guerre Ed. Gallimard, N.R.F. Paris, 1949, Renouvelé en 1979.
- **Situations V-** Colonialisme et néo-colonialisme Ed. Gallimard, N.R.F. 1964.

- **Situations VI**- Problèmes du marxisme Ed. Gallimard, N.R.F. 1964.
- **Situations X**- Politique et autobiographie Ed. Gallimard, N.R.F. 1976.
- **Baudelaire** Ed. Idées/ Gallimard, Paris, 1963.
- **La Nausée** Ed. Gallimard, Paris 1938 Folio, Paris, 1979.
- **Huis Clos** suivi de **Les Mouches** Ed. Gallimard, 1947 in Folio 1980.
- **L'Engrenage** Ed. Nagel, Paris, 1962.
- **Les Mains Sales** Ed. Gallimard, N.R.F. Paris.
- **Kean** (D'Alexandre Dumas) suivi de **Kean** (de Sartre) Ed. Gallimard, N.R.F. Paris 1954.

- A -

- ADLOFF Jean Gabriel- **Sartre:** Index du Corpus Philosophique. Ed. Klincksieck, Paris, 1981.
- ANDRE Antoine - **L'Art du Comédien,** in Conférencia, 15 Août 1924, pp. 205- 214.
- ARTHAUD Antonin - **Le Théâtre et son double** Ed. Idées / Gallimard, Paris, 1964.
- ARON Raymond - **Polémiques** Ed. N.R.F. Gallimard, 1955.
- ARON Raymond - **Histoire et Dialectique de la violence** Ed. Gallimard, Paris, 1973.
- ARON Raymond - **Mémoires:** 50 ans de réflexion politique Ed. Julliard, 1983.
- ARVON Henri - **La Philosophie allemande** Ed. Complexe, Bruxelles, 1980.

- ASTER (d') Emmanuel- **Sur Staline** Ed. 10/ 18 Paris, 1960.
- AUDRY Colette- **Sartre et la réalité humaine** Ed. Seghers, Paris, 1966- Philosophes de tous les temps 23.

- B -

- BAGOT F. et KAIL M. - **J. P. Sartre - Les Mains Sales** Ed. P.U.F. Etudes littéraires, Nov. 1985.
- BEAUVOIR (de) Simone - **Pour une morale de l'ambiguité** Ed. Gallimard, Paris, 1947.
- BEAUVOIR (de) Simone- **La force de l'âge** Ed. Gallimard, Paris, 1960.
- BEAUVOIR (de) Simone - **La force des choses** Ed. Gallimard, Paris, 1964.
- BEAUVOIR (de) Simone - **Une mort très douce** Ed. Gallimard, N.R.F. Paris 1964.
- BEAUVOIR (de) Simone - **La cérémonie des adieux** Ed. Gallimard, Paris.
- BOUDOT Pierre - **Nietzsche et les Ecrivains Français** Ed. 10/ 18 Paris, 1970.
- BORTE Monique et ROUGEMENT (de) Martin SCHERER Jacques - **Esthétique théâtrale** C.D.U. et S.E. et D.E.S. Réunis, Paris 1982.
- BRUNEL Pierre - **Pour Electre** Coll. U.L. Ed. Armand Collin, 1982.
- BURNIER Michel - **Les Existentialistes et la Politique** Ed. Idées/ Gallimard, 1966.

- C -

- CAMUS Albert - **Le Mythe de Sisyphe** Ed. idées / Gallimard, 1978.
- CAMUS Albert - **L'homme révolté** Ed. idées/ Gallimard, 1980.
- COMESANA Gloria - **L'altérité chez Sartre et les rapports Femme-Homme** Thèse de 3ème Cycle, Octobre-Paris, 1977.
- CHEVALIER J. Jacques - **Les Grandes Œuvres politiques de Machiavel à nos jours** Préface de André Siegfried, 2d. A. Collin, Paris 1949 - Traduit en Arabe par Elias Morkos, Ed. El-Hakika- Beyrouth 1980.
- CONTAT Michel et RYBALKA Michel - **Les Ecrits de Sartre** Ed. Gallimard, 1970.

- D -

- DELEUZE Gilles - **Nietzsche et la philosophie** Ed. P.U.F. 5ème éd. 1977.

صدرت ترجمته تحت عنوان نيتشه والفلسفة عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر في ١٩٩٤.

- DUFRENNE Mikel - **L'expérience esthétique** Ed. P.U.F. Paris, 1953.

- E -

- EL KACH Souhil - **Au commencement c'était la contestation** Ed. El Hadạtha - Beyrouth 1980.
- ESSLIN Martin - **Anatomie de l'art dramatique** Ed. Bachet/ Chastel.

- F -

- FINK Eugène - **La philosophie de Nietzsche** Traduit de l'Allemand par Hans Hildebrand Ed. de Minuit, Paris, 1970.

- G -

- GAUVIN Lise - **Giraudoux et le thème d'Electre** Archives des Lettres modernes, 1968- 108.
- GINESTIER Paul - **Le théâtre contemporain dans le Monde P.U.F. Paris, 1961.**
- GIRAUDOUX Jean- **Le théâtre complet de J. Giraudoux- Tome VII Electre- Ed. Neuchatel et Paris, 1945.**
- GRANIER Jean - **Le problème de la vérité dans le philosophie de Nietzsche.**
- GREEN André - **Un Oeil en trop** Coll Critique, Ed. Minuit, 1969.
- GUINDEY Guillaume - **Le Drame de la Pensée Dialectique** Ed. J. Vrin, Paris, 1974.

- H -

- HAMILTON Edith - **La Mythologie** traduit de l'anglais par Abel de Beughen Ed. Marabout - Verviers 1980.
- HEGEL **Esthétique** - Vol. 4 Ed. Champ Flammarion, Paris, 1979.
- **Propédeutique Philosophique** Ed. Denoël Gauthier, 1971, Ed. Minuit, 1963.
- HODARD Philippe- **Sartre: entre Marx et Freud** Ed. J.P. Delarge, Paris, 1979.

- HOHLENBERG Johannes - **L'Œuvre de Sören Kierkergard** - Le chemin du solitaire traduit du danois par P.H. Tisseau, Ed. Albin Michel, Paris, 1960.

- J -

- JEANSON Francis - **Le problème moral et la pensée de Sartre** Ed. du Mythe, Paris, 1947.
- JEANSON Francis - **Sartre, écrivain de toujours** Ed. Seuil, Paris, 1955.

- L -

- LAING Ronald et COOPER David - **Raison et Violence** Ed. Payot, Paris, 1972.
- LARAQUE Franck - **La révolte dans le théâtre de Sartre-vue par un homme du Tiers Monde** Ed. J.P. Delarge, Paris, 1976.
- LEFEBVRE Henri - **Hegel, Marx, Nietzsche, ou le Royaume des Ombres** Casterman, 2ème éd. 1975.
- LENINE - **La maladie infantile du Communisme: «Le Gauchisme»** Pekin, Ed. en langues étrangères.
- LEVI STRAUSS - **La Pensée sauvage** Ed. Gallimard, Paris, 1962.

صدرت ترجمته تحت عنوان «الفكر البري» عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد ١٩٨٦.

- M -

- MARTIN-DESLIAS Noël - **J.P. Sartre ou la conscience ambiguë** Ed. Nagel, Paris, 1972.
- MARX-ENGELS - **La sociale-démocratie allemande** Trad. de Roger Dangeville Ed. 10/ 18, 1975.

- MERLEAU-PONTY Maurice - **Les aventures de la Dialectique** Ed. Gallimard, Paris, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice - **Sens et non-sens** Ed. Nagel, Paris, 1972.

- N -

- NIETZSCHE Friedrich - **La naissance de la Tragédie** Traduction de G. Bianquis Ed. Idées/ Gallimard, 1949 imprimé 1970.
- NIETZSCHE Friedrich - **La généalogie de la morale** Traduit de l'Allemand par Henri Albert Ed. Idées/ Gallimard, Paris, 1964.
- NIETZSCHE Friedrich - **Par delà le bien et le mal** Ed. 10/ 18, Paris, 1979.
- NIETZSCHE Friedrich - **La volonté de puissance I (II)** Traduction de G. Bianquis Ed. Gallimard, Paris, 1947.
- NIETZSCHE Friedrich- **Ansi parlait Zarathoustra** Traduction G.A. Goldschmidst Ed. Livre de Poche-Librairie Générale Française 83.

- P -

- PAISSAC J. Ph. - **Le Dieu de Sartre** Ed. Arthaud (Paris-Gallimard) 1950.
- PERELMAN Chaim - **Introduction historique à la philosophie morale** Ed. Université de Bruxelles, 1979.
- PERRI Marius - **Avec Sartre au Stalag 12 D** Ed. J.P. Delarge, Paris, 1980.
- PETITOT Jacques - **Les aspects politiques dans le théâtre**

de Sartre 3ème année S.S.P.- Institut d'Etudes Politiques Strasbourg, 1978- 1979.

- S -

- SCHAPIRO Lénoard - **De Lenine à Staline** Traduit de l'Anglais par Golenmanda Ed. Gallimard, N.R.F. 1960.
- SCHWARZ Théodor - **J.P. Sartre et le Marxisme** Traduit de l'Allemand par Marc Peinhardt Ed. L'âge de l'homme, 1976.
- SOPHOCLE - Théâtre complet, Traduction par R. Pignarre Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- TROISFONTAINES Roger - **Le Choix de J.P. Sartre** Ed. Montaingne, Paris, 1945.
- VERSTRAETEN Pierre - **Violence et Ethique** Ed. Gallimard, Paris, 1972.
- WAHL Jean - **Les philosophes de l'Existence** Ed. A. Colin Paris, 1954.
- WERNER Eric - **De la violence au totalitarisme** Ed. Galmann- Lévy, Paris, 1972.

REVUES ET MAGAZINES

- **L'Avant Scène Théâtre** nos 402- 403 - 1er/ 15 Mai 1968.
- **Les Cahiers de L'Herne** Martin Heidegger Ed. de L'Herne, 1983.
- **Esprit** nos 7- 8 Juillet-Août 1980 J.P. Sartre, une traversé du siècle.

- **L'Express** du 19 au 25 avril 1980 Sartre face à son époque.
- **Le Figaro Littéraire** 7 Novembre 1953.
- **L'homme et la Société** Juillet-Septembre 1970 Les problèmes politiques et philosophiques dans le théâtre de Sartre Lucien Goldman.
- **Le Magazine Littéraire** Nos 176 sept, 1981 Figures de Sartre.
- **La Nouvelle Critique-** 1968 Colloque de Cluny: Linguistique et Littérature «Structures du théâtre d'Alexandre Dumas, le père» d'Annie Ubersfeld.
- **Le Nouvel Observateur** Vendredi 1er Avril 1983 Inédits de Sartre (Les Carnets de Sartre, pendant la drôle de guerre).
- **Obliques** Année 76, nos 10- 11 - Artaud
- Sartre nos 18- 19
- Sartre et les arts: nos 24- 25.
- P.M.L.A. «De la critique de la Raison dialectique aux séquestrés d'Altona par Madeleine Fields, pp. 622- 630.
- **Revue d'Esthétique** Nouvelle série nos 2, 1981.
- **Revue Internationale de Philosophie** 1964, no. 1 Kaufmann Walter «Nietzsche between Homer and Sartre Five trestments of the Orestes Story».
- **Les Temps Modernes** no 36 Septembre 1948, p. 574- 576. Article de Jean Biermoz.
  no 82 Août 1952- Réponse à Albert Camus.
  no Octobre 1985.

JOURNAUX

LIBERATION

- 31 Mars 1983. **Sartre, L'invention de l'intellectuel total** par Pierre Bourdieu,
- 17 Avril 1980 Un numéro sur Sartre.
- 30 Mars 1983. **Sartre une morale de l'action** Interview avec Simone de Beauvoir.

LE MONDE

- 6 Décembre 1985; **Sartre et la déchirure de l'histoire** par Michel Contact.
- 20 au 25 Août 1984.
- 1er Avril 1983 **Que faire de notre liberté** par Roger- Pol Droit.
- 17 Avril 1981 **Sartre, un an après** par Michel Contat.

الفهرس

1994/8/26

هذا الكتاب

تعتبر دراسة الدكتورة سعاد حرب إسهاماً جديداً يضيء أفكار سارتر منذ بدأ بإعلانها حين كان مناضلاً ضد الاحتلال النازي. تمتاز الدراسة بتعقب هذه الأفكار من زاويتين لا تنفصلان؛ زاوية الفلسفة وزاوية الأدب بحيث يبدو الترابط غير المعلن بين هذين الحقلين ترابطاً مؤكداً. كذلك تكشف الدراسة عن مدى اهتمام سارتر بنشر أفكاره عبر أعمال مسرحية ما زالت بالنسبة للقارىء العربي أعمالاً شبه مجهولة.

الناشر

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان